



**DOTTORATO DI RICERCA IN  
STUDI STORICI PER L'ETÀ MODERNA E CONTEMPORANEA**

**CICLO XXV – Università degli Studi di Firenze**

**Settore Scientifico Disciplinare: M-STO/02**

**THÈSE DE DOCTORAT EN  
HISTOIRE ET CIVILISATIONS  
École des Hautes Études en Sciences Sociales**

**ARCHITETTURA E ILLUMINISMO: FILOSOFIA  
E PROGETTI DI CITTÀ NEL TARDO  
SETTECENTO FRANCESE**

**DOTTORANDA**

Dott.ssa IRENE BRANCASI

**TUTORI**

Prof. ROLANDO MINUTI  
(Università degli Studi di Firenze)

Prof. JACQUES REVEL  
(École des Hautes Études en Sciences Sociales)



# INDICE

|   |     |
|---|-----|
| Introduzione .....  | 5   |
| I. La città nell'Europa del Settecento tra realtà e immaginazione .....   | 21  |
| 1. La città settecentesca .....   | 23  |
| 1.1 Sviluppo urbano .....   | 27  |
| 1.2 Questioni di salubrità, regolamentazioni e progetti di riforma .....  | 39  |
| 1.3 La città materiale nella teoria architettonica .....  | 62  |
| 1.4 Spazi urbani, sicurezza e controllo .....   | 77  |
| 1.5 La città e l'urbanità nella critica illuministica .....   | 95  |
| 2. Rappresentazione della città ideale .....  | 113 |
| 2.1 Realtà, immaginazione e progettualità nell'utopia .....   | 116 |
| 2.2 L'utopia come meccanismo di rappresentazione: interpretazioni<br>e problemi .....                               | 130 |
| 2.3 La città ideale: individuazione e precisazione dell'oggetto urbano .....  | 148 |
| 2.4 La nuova città tra istanze igieniste e ripensamento architettonico .....  | 171 |
| II. <i>Utopisme</i> e architettura .....  | 191 |
| 1. Étienne-Louis Boullée (1728-1799) .....  | 195 |
| 1.1 Profilo biografico .....  | 195 |
| 1.2 Principi fondamentali dell'architettura .....   | 207 |
| 1.3 Indicazioni compositive e bellezza architettonica .....   | 220 |
| 1.4 Sensibilizzazione all'architettura elevata al rango d'arte .....  | 232 |
| 1.5 Architettura per la città .....   | 243 |
| 1.6 Funzione e visibilità nei progetti dell' <i>Essai</i> .....   | 258 |
| 2. Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) .....  | 287 |
| 2.1 Profilo biografico .....  | 288 |
| 2.2 <i>L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs<br/>            et de la législation</i> ..... | 299 |
| 2.3 Realtà, immaginazione e finzione letteraria .....   | 309 |
| 2.4 Ledoux e la città .....   | 324 |
| 2.5 Natura, <i>civilisation</i> e principi dell'architettura .....  | 341 |
| 2.6 L'utopia civile di Ledoux .....   | 355 |
| Conclusioni .....   | 371 |
| Elenco delle illustrazioni .....  | 387 |
| Illustrazioni .....   | 389 |
| Bibliografia .....  | 415 |



# Introduzione

Prestandosi a molteplici possibilità di approcci, il tema della città ricorre ampiamente nella riflessione settecentesca, profilandosi come un laboratorio di rappresentazione della realtà, ispirato a uno spirito di riforma che mira alla trasformazione concreta a beneficio della collettività. La tensione riformista è del resto elemento essenziale di un certo Illuminismo che, al di là delle difficoltà generate dalla ricerca di una sua definizione univoca e onnicomprensiva, mostra una complessità di posizioni, talvolta anche radicalmente contrastanti, che non si qualificano affatto come insieme di speculazioni fini a se stesse, quanto piuttosto come universo sfaccettato, dominato da un'esigenza forte e pressante di trasformazione della contingenza. Quest'ultima prende forma in rappresentazioni specifiche, interessate al discernimento delle modalità e del funzionamento delle istituzioni politiche, delle pratiche amministrative, dei valori morali, civili e religiosi, dei rapporti tra popoli, tempi e culture, delle dinamiche economiche, ecc., e non da ultimo dei meccanismi che regolano una particolare possibilità di aggregazione umana raccolta nella specificità dello spazio cittadino.

Numerosi sono allora i discorsi sulla città che, intrecciandosi l'un l'altro, danno vita a un coro di voci alquanto diversificate, ma comunemente interessate alla messa in evidenza di alcuni nodi cruciali di cui si prospettano eventuali soluzioni. Alla base resta uno slancio riformistico importante, che giustifica l'elaborazione, la pubblicazione e la diffusione di progetti di trasformazione, di *pamphlets* polemici, di spunti di riflessione all'interno di romanzi, di programmi architettonici, ecc. L'immagine urbana che fuoriesce dall'insieme di tali molteplici proposte è determinata dalla coniugazione di un'istanza primariamente rappresentativa, modellata dalla trasmissione della percezione delle caratterizzazioni dell'oggetto-città da parte dei singoli autori, e quella propriamente riformistica, esplicitata nella presentazione di possibilità altre di città, che si fondano sul reale per innescarvi una mutazione, più o meno offerta sotto forma di vero e proprio progetto, ma comunque concepita per risolvere alcune delle lacune più drammatiche.

Le due operazioni, la rappresentazione della realtà e la costruzione di un modello altro, costituiscono così il fulcro di un discorso urbano che nel XVIII secolo si nutre di sollecitazioni scientifiche e culturali di primaria importanza. In particolare, come

avremo modo di osservare, il nuovo sguardo sul reale imposto dalla scienza, rivoluzionata nelle sue pratiche nel corso del Seicento, determina infatti una maggiore insistenza su questioni medico-sanitarie che, messe a confronto con la materialità degli spazi costringe a una diversa considerazione della città: quest'ultima diventa così un organismo malsano, dove la comunità che vi risiede è continuamente esposta a rischi di infezione e contagio. La rappresentazione degli spazi passa, in questo caso, dalla considerazione dell'uomo, del suo funzionamento, dei pericoli che ne mettono a repentaglio la salute, della sua naturale limitatezza fisica. La percezione della città è quindi determinata dall'elemento umano che, posto al centro del discorso, condiziona la rappresentazione di certi ambienti, condannati perché insalubri, focolai di malattie e morte, problema delle istituzioni e della collettività.

In parallelo alla costruzione di un immaginario cittadino come corpo infetto e pericoloso si sviluppano poi rappresentazioni architettoniche che, pur sempre interessate alla visualizzazione della città nei suoi termini specificamente materiali, pongono il problema dello spazio urbano come insieme di edifici-monumento: è allora in questione il decoro urbano e il complesso delle singole strutture come un unico oggetto, le cui mancanze artistico-stilistiche affiancano quelle propriamente funzionali. Se il principio dell'utile viene riconosciuto come base della progettazione da parte della teoria architettonica, le sue potenzialità non trovano completa espressione nello sviluppo edile settecentesco; eppure, proprio l'affacciarsi di un criterio di utilità come elemento essenziale dell'opera architettonica induce a una certa rivalutazione delle possibilità dell'arte di intervenire nella quotidiana sperimentazione degli edifici stessi da parte dei cittadini. In questo tipo di letteratura l'esperienza urbana diventa così l'occasione per un discorso sull'arte, sui suoi strumenti, sul suo rapporto con le produzioni passate, sulle sue potenzialità in qualche modo civili. All'architettura appartiene il compito non soltanto di 'decorare' la città, dietro un disegno globale accuratamente concepito, adeguato al gusto contemporaneo, ma anche di provvedere alla risoluzione di particolari elementi critici, di specifiche disfunzioni urbane, spesso messe in evidenza da quella letteratura fortemente debitrice delle nuove istanze medico-sanitarie precedentemente ricordate.

La dimensione prettamente materiale della città è dunque l'oggetto di una rappresentazione del reale interessata alla messa in evidenza dell'inadeguatezza degli ambienti urbani rispetto a un'umanità la cui fragilità è sottolineata con l'unico scopo di stimolare interventi risolutivi, la cui precisazione è affidata tanto alle pagine dei

numerosi progetti di riforma che vennero incrementandosi nella seconda metà del XVIII secolo, quanto all'attività, almeno teorica, degli architetti; tuttavia, l'ambiente urbano è anche l'oggetto di una critica più ampia, morale, che tocca il problema dell'aggregazione civile in uno spazio riconosciuto, al di là delle difficoltà di una sua univoca definizione, come specifico. L'umanità che risiede nella città è infatti un'umanità 'speciale', dove gli individui sono determinati da un contatto reciproco che influenza le scelte, i modi di vita e i comportamenti. La sociabilità sperimentata dalla città si distingue per le sue peculiari caratteristiche, contrapponendosi nell'immaginario moderno all'universo esterno, della campagna, e offrendo occasioni di elevazione sociale, intellettuale e morale cui corrisponde però un rischio di corruzione e degenerazione da molti ritenuto inevitabile.

A questo proposito, emblematico e ampiamente riconosciuto è il diverso giudizio riservato da Rousseau alla città, inizialmente considerata come un'occasione di riuscita intellettuale e personale altrimenti impensabile:

C'est l'esprit des sociétés qui développe une tête pensante et qui porte aussi loin qu'elle peut aller. Si vous avez une étincelle de génie allez passer une année à Paris. Bientôt vous serez tout ce que vous pouvez être ou vous ne serez jamais rien.<sup>1</sup>

Tuttavia, la città di Rousseau è anche quella dell'avvelenamento sanitario, alimentare e soprattutto morale: è nella città che quel processo di degenerazione dell'umanità su cui avremo modo di soffermarci risulta particolarmente visibile; è nella città che l'uomo si lascia condizionare da uno spirito di menzogna, ipocrisia, ozio e parassitismo economico e culturale tale da deformarne gli originari caratteri; è nella città che gli esseri vengono corrotti dal loro stesso reciproco scambio:

Mais au fond, que penses-tu qu'on apprenne dans ces conversations si charmantes? À juger sainement des choses du monde? à bien user de la société? à connaître au moins les gens avec qui l'on vit? Rien de tout cela, ma Julie. On y apprend à plaider avec art à la cause du mensonge, à ébranler à force de philosophie tous les principes de la vertu, à colorer de sophismes subtils ses passions et ses préjugés et à donner à l'erreur un certain tour à la mode selon les maximes du jour.<sup>2</sup>

...tout est réglé parmi eux. Ce peuple imitateur serai plain d'originaux, qu'il serait impossible d'en rien savoir; car nul homme n'ose être lui-même. *Il faut faire comme les autres*, c'est la première maxime de la sagesse du pays. *Cela ce fait*,

---

1 JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation* [1762], Paris, Gallimard, vol. IV, 1969, p. 674.

2 Id., *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. II, 1964, p. 233.

*cela ne se fait pas*: voilà la décision suprême.<sup>3</sup>

L'umanità racchiusa entro i confini della capitale è così una comunità quotidianamente sottoposta a stimoli negativi, che inducono alla condivisione e propagazione di comportamenti 'artificiali' causati dall'estremizzazione della *politesse* tipicamente urbana, a sua volta accompagnata da una licenziosità di costumi tale da spingere il pensatore ginevrino verso una severa critica dei comportamenti sociali dei parigini. Lo sguardo di Rousseau, condizionato da una precisa posizione rispetto ai meccanismi e le conseguenze della *civilisation*, mostra certamente un'ottica particolare che dovrà essere posta in analisi, nel tentativo di evidenziarne le caratteristiche; eppure, la polemica sollevata nell'arco di un'esperienza biografica peculiare, che si riflette nelle sue sfaccettature anche all'interno di singoli testi, sembra l'emblema di una duplice considerazione della città come spazio di *sociabilité* specifico.

L'ambiente urbano è infatti quello in cui il contatto tra uomini di cultura è facilitato dalla prossimità spaziale e la possibilità di frequenti occasioni di scambio diretto; esso si costruisce intorno a luoghi privilegiati (dalle *Académies* ai *Salons*, dalla rete di scuole ai caffè, dagli *ateliers* artistico-artigiani alle logge massoniche, ecc.) che favoriscono la creazione di un riconoscimento di appartenenza a un'unica comunità di *savants* e, conseguentemente, alla diffusione di un sapere interessato alla comprensione dei meccanismi che regolano l'universo, naturale, umano, civile, politico-economico, morale, e non da ultimo prettamente urbano. Sono gli stessi contemporanei a incrementare una rappresentazione dell'ambiente urbano che, oltre agli aspetti più direttamente materiali, mette in evidenza gli effetti di esso sulla vita dell'uomo, o meglio sulle sue potenzialità.

È la città un luogo di occasioni, sociali e culturali, punto di riferimento per una comunità che guarda alla città, e ancor più alla capitale come lo spazio per una realizzazione individuale e collettiva dalle specifiche caratteristiche. Tuttavia, la città si mostra anche come un luogo di corruzione, evidente in certe rappresentazioni del *peuple* figuranti la pericolosità di alcuni ambienti urbani (come i *faubourgs*), lontani dal decoro architettonico e dalla *politesse* sociale delle aree centrali; ma la degenerazione dei costumi non risparmia nessuno, mostrandosi anzi sotto diverse forme nella civiltà più colta e raffinata, nei frequentatori dei *Salons* o dei teatri. Sono queste due tipi alquanto diversi di corruzione, uno implicitamente articolato a partire da una

---

3 Ivi, p. 250.



gerarchizzazione sociale non definita ma ampiamente in movimento, l'altro strutturato su quelle preoccupazioni circa gli effetti della *politesse* e dell'educazione che costituiscono il nodo critico dell'interpretazione rousseauiana. Eppure, entrambi condividono un medesimo fondamento concettuale, che risiede nel riconoscimento della specificità intrinseca della città come luogo di scambio e interazione, come spazio in cui l'individuo partecipa a un momento sociale, intellettuale e culturale condiviso.

Inoltre, se tali rappresentazioni costituiscono i due punti culminanti di un ripensamento sulla società e sugli effetti su di essa del vivere urbano, la loro distanza è colmata da un'idea di degenerazione più ampia e diffusa, magistralmente messa in scena da Louis-Sébastien Mercier<sup>4</sup>. Le sue riflessioni, sorrette da un importante spirito di riforma morale, offrono una rappresentazione della popolazione di Parigi che, osservata nell'ultimo decennio dell'*Ancien Régime*, si mostra nei suoi splendori e nella sua miseria, nei suoi successi e nella sua ipocrisia, nella sua partecipazione a un universale progresso dell'*esprit* e nella sua inaccettabile condizione. La riflessione sulla *civilisation* e sui suoi effetti perde qui parte della sua rilevanza, essendo ora messo al centro del discorso il complesso urbano come corpo materiale e oggetto di determinate politiche amministrative; per quanto resti una certa ironia nei confronti dei parigini, colti nella bassezza di operazioni quotidiane giudicate odiose e ridicole, Mercier mette in scena una città popolata da un'umanità corrotta, che è tale in ragione dell'ordinamento politico, del rapporto con le istituzioni, delle scelte amministrative effettuate, ma non da ultimo anche a causa della conformazione stessa della città. Per quanto il discorso di Mercier sia interessato a una critica politico-morale, ne emerge una rappresentazione di città dove la materialità delle sue strutture è messa direttamente in relazione alla degenerazione della sua popolazione, così che le mancanze più gravi, di ordine stilistico-architettonico, ma soprattutto di ordine infrastrutturale, e le pratiche amministrative, prendono parte a un medesimo processo di corruzione, pericoloso ma comunque potenzialmente contenibile e modificabile.

Se l'opera di Mercier costruisce una critica distruttiva della realtà, lo spirito che la alimenta sembra modellato da una fiducia verso la possibilità di un cambiamento, la cui attuabilità è collocata in un immediato futuro su cui il presente è in grado di agire. Lo spirito riformistico è del resto alla base della letteratura sulla città qui presa in considerazione, giacché la rappresentazione dell'ambiente urbano è plasmato non già da trattati e opuscoli polemicamente fini a se stessi, quanto piuttosto da proposte, più o

---

4 LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER, *Tableau de Paris* [1781], vol. I, Paris, Mercure de France, 1994.

meno approfonditamente argomentate nella forma del vero e proprio progetto, che mirano alla risoluzione concreta di specifiche criticità strutturali. Dagli ospedali ai cimiteri, dal sistema fognario alle strade, dalla distribuzione idrica al decoro architettonico, la città è sottoposta a una disamina approfondita che, fiduciosa nella possibilità di un radicale miglioramento, si sviluppa nel senso della proposizione. L'insieme delle numerose possibilità di quest'ultima dà allora forma a teoriche città di pietra, dove le forme delle singole strutture si erigono secondo nuovi criteri progettuali, interessati alla creazione di un complesso organico, funzionale e adeguato al quotidiano utilizzo da parte dell'uomo. Al di là dei riscontri concreti, tali proposte forgiavano rappresentazioni di città edificate a partire dalle sollecitazioni del reale, ma sviluppate nella dimensione dell'immaginario: esse sono la visualizzazione di un miglioramento che è possibile operare nella contingenza e che è fissato da un modello prodotto dall'immaginazione riformistica. Gli ospedali che vengono ipotizzati sono così, ad esempio, edifici generati dalla fantasia dei loro autori, guidata da una riflessione razionale, fondata sulle conoscenze della medicina contemporanea. O ancora, le teorie circa l'allineamento delle strade, parzialmente assecondate da alcune normalizzazioni e pratiche edili in affermazione nella seconda metà del XVIII secolo, si articolano in opposizione alla situazione effettiva, sviluppando la possibilità di una diversa pianificazione, globalmente urbana.

Proprio per questo, il discorso sulla città non può trascurare l'importanza della cultura utopica. Anche quest'ultima produce un'immagine della città che, radicalmente in contrasto con i modelli realmente esistenti, configura la possibilità di una diversa concezione urbana, definita tanto nelle sue forme materiali quanto nelle caratteristiche dell'umanità chiamata a risiedervi. Come i progetti di riforma avanzati rispetto a questioni immediate, spesso di definita circoscrizione, anche le città ideali sono generate da un'operazione intellettuale che affianca alla rappresentazione del reale l'immaginazione dell'alterità, laddove quest'ultima è articolata in modo da costituire un modello per un attivismo che si auspica concreto. La letteratura utopica elabora così città che, pensate in opposizione rispetto a una realtà che, talvolta presente esplicitamente, altre volte percepibile solo in filigrana, si presenta come il punto di partenza e di arrivo dell'operazione immaginativa, come un universo lacunoso e inadeguato, ma suscettibile di essere modificato, attraverso l'attualizzazione dell'ideale. Inoltre, proprio l'utilizzo del patrimonio utopico come laboratorio di riflessione su un immaginario di città, che l'attivismo pragmatico è in grado di traslare dal piano

dell'ideale a quello del reale, permette la considerazione della città come ambiente in cui le forme materiali assecondano e anzi consentono la convivenza civile. L'utopia è infatti, primariamente, il tentativo di una riorganizzazione del sistema politico-istituzionale, economico, educativo e morale; essa è il disegno di una società migliore, resa tale dal radicale ripensamento delle reali variabili civili, riproposte secondo nuovi parametri, di volta in volta peculiari a ciascun autore. La città nel suo essere oggetto materiale non è esclusa da tale processo, e anch'essa è sottoposta a riprogettazione secondo uno spirito che, come vedremo, coniuga la forte geometrizzazione degli spazi a un principio di utilità inteso tanto nel senso più propriamente pragmatico quanto in quello più ampiamente culturale. Nell'immaginario dell'utopia, riforma morale e riforma architettonico-urbanistica collaborano perciò a un medesimo progetto di trasformazione, divenendo il modello della possibilità di una costruzione cittadina ordinata secondo nuove fondamenta politiche, sociali e morali.

Di fronte a tale sterminato patrimonio, di fronte agli esempi offerti da tale letteratura, la cultura illuminista non rimase affatto estranea, alimentandola anzi di nuove prospettive e, soprattutto, trasferendola su un piano di maggiore concretezza, sorretto appunto da uno spirito riformistico diffuso. Sebbene il paradigma utopico non sia affatto un'invenzione settecentesca, il suo contributo all'interno del più ampio discorso sulla città assume caratteri innovativi nel momento in cui entra in contatto con quelle tendenze precedentemente accennate interessate al miglioramento dell'ambiente in funzione di una convivenza che, per essere armonica, virtuosa e finalizzata al *bonheur* dei più, deve poter prender posto in spazi adeguatamente pensati per essa, sia sotto il profilo infrastrutturale-architettonico, sia sotto quello concettuale. La città ideale prodotta nella seconda metà del XVIII secolo è così una città che si fonda sulla scienza e sulle sue sollecitazioni; ma essa è anche una città costruita per un uomo che, come l'abitante della società utopica, è stato modificato e migliorato dalle composizioni stesse degli spazi e dalle forme fisiche dei loro edifici.

Nel 1978 Bronislaw Baczko nel celebre studio sull'utopia settecentesca, *Lumières de l'utopie*<sup>5</sup>, dedicava un capitolo, «Architecture pour l'utopie», all'analisi del pensiero di due architetti francesi dell'ultimo trentennio del XVIII secolo: Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux. Osservando la formazione di un linguaggio propriamente progettuale all'interno di un più complesso discorso intorno alle concrete possibilità di

---

5 BRONISLAW BACZKO, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978.

attualizzazione dell'immaginazione dell'ideale, attraverso il caso dei due architetti Baczko insisteva sull'intrinseca connessione, brillantemente sottolineata dagli studi di Franco Venturi<sup>6</sup>, tra utopia e riforma. Baczko poneva Boullée e Ledoux al centro di un passaggio concettuale che nella seconda metà del XVIII secolo sembra accentuarsi, trasferendo sul piano dell'elaborazione degli spazi attraverso gli strumenti della teoria architettonica quell'immaginario di perfezione urbana che una vasta letteratura, allo stesso tempo narrativa e progettuale, aveva forgiato. Nelle opere teoriche di entrambi, più che nella concretezza della loro architettura, la città ideale prendeva forma nella sua materialità, fondandosi su una rappresentazione dell'umanità chiamata a risiedervi in qualche modo utopica: gli edifici cui veniva data argomentazione letteraria e raffigurazione iconografica si ponevano quali cardini spaziali di un discorso sulla città pensata in funzione di una nuova comunità, educata a valori morali e civili ampiamente discussi da un patrimonio utopico che, pur considerato nelle sue sfaccettature, si presenta come un modello di ideale perfezione.

Raccolte le suggestioni offerte dal lontano ma ancora attuale studio di Bronislaw Baczko, è sembrato quindi interessante approfondire il problema della città ideale come ipotesi di riforma, come rappresentazione di un miglioramento che è possibile operare nella realtà. Proprio per questo, è risultato necessario considerare le linee fondamentali intorno cui viene sviluppandosi il discorso sulla città nella seconda metà del XVIII secolo; linee che partono da una rappresentazione del reale, plasmata da un patrimonio di testi ispirati a un medesimo spirito di critica in funzione riformistica, a loro volta fortemente condizionati dai modelli di città ideale costruiti dall'*esprit utopique*.

Se numerose furono le iniziative concrete e, soprattutto, teoriche, volte all'indicazione di nuovi criteri con i quali dare vita a spazi urbani completamente ripensati, i testi di Boullée e Ledoux offrono l'occasione per osservare l'evolversi di un linguaggio progettuale originale. Esso si articola sulla congiunzione tra universo del reale e quello dell'immaginario, ricercando una strada per l'attualizzazione dell'ideale attraverso gli strumenti dell'architettura. Se il pensiero di entrambi non appartiene alla dimensione utopica in senso 'tradizionale', giacché non vi è alcuna riformulazione dei principi politico-sociali costitutivi di una comunità migliore, esso si profila come un'ipotesi di *utopisation* del reale attraverso il ripensamento delle forme materiali della città.

Il problema della città ideale ha interessato una consistente storiografia articolata

---

6 FRANCO VENTURI, *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1970.

intorno agli approcci proposti dagli storici dell'utopia da una parte, e da quelli degli storici dell'architettura e dell'urbanistica dall'altra. Se i primi si sono tendenzialmente interessati, con le dovute distinzioni su cui avremo modo di soffermarci, ai meccanismi di rappresentazione della città ideale attraverso l'indagine sul del nucleo utopico fondamentale, ovvero attraverso l'analisi delle alternative politico-sociali promosse da un tipo specifico di letteratura dell'immaginario, i secondi hanno posto l'attenzione sullo scarto esistente tra l'oggettività dei contesti urbani moderni, messa in evidenza tanto dai contemporanei quanto dalle ricostruzioni posteriori, e quello slancio propositivo che venne delineandosi attraverso veri e propri progetti di trasformazione degli spazi cittadini, ora colti nella loro specifica singolarità (come nel caso di strutture quali ospedali e cimiteri), ora considerati attraverso uno sguardo di insieme con cui alcuni architetti seppero confrontarsi.

Le due linee di ricerca non si scontrarono affatto, completandosi anzi l'un l'altra, giacché non soltanto il discorso sulla città 'materiale' dell'utopia non può prescindere dalla considerazione dell'oggettività reale e dagli stimoli da essa sollevati, ma la stessa evoluzione teorica dell'architettura pare imbevuta di una tendenza all'attualizzazione dell'ideale che proprio nel XVIII secolo si nutre di nuove istanze. Sono queste ispirate a una congiunzione tra rappresentazione, diffusione della conoscenza e proposizione progettuale che alimenta un discorso sulla città formulato come disegno di riforma concreta. Anche Boullée e Ledoux sembrano condividere tale spirito, riuscendo a intersecare l'elaborazione architettonica con una riflessione più ampia che, argomentata su basi intellettuali differenti, mira alla rappresentazione di uno spazio urbano, adeguatamente concepito come sede di una nuova comunità cittadina.

#### *Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux*

Nonostante alcuni successi nel campo propriamente progettuale, l'attività professionale di Étienne-Louis Boullée si esprime soprattutto nella dimensione teorica, attraverso la partecipazione assidua alle sedute dell'*Académie royale d'architecture* e il coinvolgimento negli spazi riservati all'insegnamento. Lasciando al giudizio dei posteri poche testimonianze materiali della sua fecondità progettuale, egli rimase quasi ignorato dalla critica storiografica per oltre un secolo fino a quando, negli anni '30 del XX secolo, la sua originalità non venne riscoperta dallo storico dell'architettura Emil Kaufmann. Quest'ultimo, nel settembre 1939, pubblicava un breve articolo<sup>7</sup> con cui

---

7 EMIL KAUFMANN, «Étienne-Louis Boullée», *The Art Bulletin*, vol. 21, n. 3, Sept. 1939, pp. 213-227.

L'eredità di Boullée veniva posta all'interno di una linea storiografica inaugurata dallo stesso Kaufmann nel 1933, quando la ricostruzione offerta nel fondamentale *Von Ledoux bis Le Corbusier*<sup>8</sup> aveva recuperato la figura di Claude-Nicolas Ledoux, sottoponendola a nuova disamina.

A partire dalle riflessioni di Kaufmann le ricerche sulle esperienze dei due architetti hanno seguito sviluppi mutevolmente dipendenti e, pur in presenza di un maggiore interesse verso le opere di Ledoux, entrambi sono stati assunti quali volti diversi ma complementari di un unico e preciso momento artistico. Eppure, se nel caso di Boullée la proposta storiografica degli anni '30 costituisce un'occasione di vera e propria riscoperta, per quello di Ledoux si tratta, invece, di un recupero, intrapreso con specifiche esigenze 'contemporaneizzanti' e articolato con lo scopo di ripensare l'esperienza dell'artista al di là della svalutazione di cui era stato oggetto.

Architetto di primo piano del secondo Settecento francese e frequentatore in vista dei luoghi della sociabilità parigina, Claude-Nicolas Ledoux aveva infatti radicato la sua fortuna in meccanismi di *Ancien Régime* che, spazzati via dalla Rivoluzione, avevano determinato anche il radicale capovolgimento della sua fama. La rivalutazione in senso negativo di cui fu oggetto assume perciò un carattere apertamente politico, conseguenza inevitabile di una trasformazione sociale e culturale che si voleva totalizzante. Le condanne che gli vennero rivolte, portandolo all'arresto e all'incarcerazione, furono innanzi tutto di tipo personale, poiché venne accusato di essere stato una figura attiva del passato regime, amico personale di esponenti della più recente oppressione, e in un secondo momento di tipo strettamente artistico-ideologico, giacché le sue costruzioni vennero presto considerate come i simboli materiali dell'epoca che si intendeva superare e il cui spettro sembrava ancora pericolosamente minaccioso. Del resto, la formulazione di un giudizio estetico primariamente condizionato da sollecitazioni politiche aveva già colpito Ledoux negli anni della sua più intensa attività architettonica, quando la progettazione delle celebri *Barrières* di Parigi aveva sollevato un'accesa polemica che, prima ancora di esprimersi sulla conformazione fisica di quelle strutture, criticava l'operazione stessa dell'impresa urbanistica: originariamente ispirata a questioni di ordine economico-politico su cui avremo modo di soffermarci, la condanna diveniva allora anche critica artistica, e i padiglioni che costituivano le porte di entrata alla capitale, ridefinita dalle nuove mura, diventavano i segni di disprezzo

---

8 Id., *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Wien, Passer, 1933 (ed. it. *Da Ledoux a Le Corbusier*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1973).

irriverente verso la tradizione estetica contemporanea e di rifiuto dei principi fondanti l'arte architettonica.

Solo nella prima metà del XX secolo, i lavori di Ledoux furono riproposti su basi nettamente diverse, grazie alla ricordata ricerca di Kaufmann, che collocava l'opera dell'architetto francese all'origine di una linea artistica i cui più recenti sviluppi venivano individuati nelle esperienze del Movimento Moderno. Pare opportuno sottolineare come la riconsiderazione di Ledoux fosse determinata dalla sentita necessità di ritrovare le origini di un'estetica contemporanea che sembrava puntare al superamento di una tradizione architettonica 'borghese' verso la realizzazione di utopie sociali e collettive, attraverso la composizione di forme geometriche impregnate di significati e valori civici fondamentali. Proprio tale esigenza, che pure aveva determinato la riabilitazione di un artista che i cambiamenti politici e il tempo avevano relegato in uno spazio di sostanziale indifferenza, conduceva tuttavia la ricostruzione di Kaufmann verso una sorta di a-storicizzazione del personaggio, giacché il suo profilo artistico veniva indagato attraverso la lente di una continuità architettonica preimpostata, a svantaggio di un'analisi propriamente storica.

Se lo studio su Ledoux proposto da Kaufmann ricoprì un ruolo fondamentale agli occhi della storiografia dell'arte, costituendo un punto di partenza importante e una posizione che offriva, pur nelle sue manchevolezze, numerosi spunti per ulteriori approfondimenti, anche la riscoperta dell'opera di Boullée si sviluppò in un percorso di ricerca in qualche modo simile. In effetti, con l'articolo del 1939, «Étienne-Louis Boullée», Kaufmann aveva riportato all'attenzione degli studiosi un artista di difficile decifrazione, di cui non si conservavano rilevanti monumenti concretamente edificati, ma che aveva prodotto un testo di teoria architettonica di particolare interesse, l'*Architecture. Essai sur l'art*, ora indagato con il fondamentale apporto delle tavole dei disegni di Boullée, ma rimasto inedito fino alla pubblicazione a cura di Helen Rosenau nel 1953<sup>9</sup>.

---

9 HELEN ROSENAU (ed.), *Boullée's treatise on architecture*, London, Alec Tiranti, 1953. Seguiva la traduzione italiana e la riproposizione francese, rispettivamente a cura di Aldo Rossi e Jean-Marie Pérouse de Montclos: *Architettura. Saggio sull'arte. Introduzione di Aldo Rossi*, Padova, Marsilio, 1967; *Architecture: Essai sur l'art. Textes réunis et présentés par Jean Marie Pérouse de Montclos*, Paris, Hermann, 1968. Sempre Helen Rosenau curò inoltre la traduzione inglese dell'opera di Boullée in Id., *Boullée and Visionary Architecture including Boullée's «Architecture, Essay on Art»*, London, Academy Editions – New York, Harmony Books, 1976. La studiosa tedesca non riversò il suo interessamento per Boullée in una monografia apposita, ma se ne occupò soprattutto in connessione a Ledoux, testimoniando ancora una volta la stretta vicinanza tra i due architetti. Cfr.: Id., «Claude Nicolas Ledoux», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 88, n. 520, 1946, pp. 162-168; Id., «Boullée, architect-philosopher»: 1728-1799», *The architectural review*, London, June 1952, pp. 397-402; Id., «Boullée and Ledoux as town-planners a re-assessment», *Gazette des Beaux-*

Coerente a una linea di ricerca unica e fortemente condizionata dall'esperienza del presente, Kaufmann si accostava a Boullée con la stessa ottica con cui aveva affrontato l'opera di Ledoux, ovvero limitando la rilevanza del contesto artistico proprio dell'ultimo ventennio dell'*Ancien Régime*, per collocare entrambi all'origine di un percorso architettonico che sembrava compiere una decisiva svolta alla fine del Settecento, convergendo in quella che viene chiamata 'architettura rivoluzionaria', e che si ipotizzava avesse in Ledoux e Boullée i suoi diretti anticipatori<sup>10</sup>.

Anche nel caso di Boullée i lavori sull'arte e l'architettura settecentesche hanno successivamente messo in discussione parte delle conclusioni di Kaufmann, insistendo sull'esistenza di caratteri tradizionalmente associati all'architettura rivoluzionaria già nelle espressioni illuministe. Veniva perciò privilegiato un *continuum* temporale che rifiutava la possibilità di 'salti' stilistici a vantaggio di un'evoluzione che prevedeva eventuali accelerazioni, affidate al genio di artisti originali, ma che in generale procedeva lentamente e gradualmente. In quest'ottica, Ledoux e Boullée avrebbero dovuto quindi essere collocati in modo più organico nel quadro culturale del loro tempo, rilevandone sicuramente le intuizioni innovative, ma definendo comunque la loro posizione all'interno del panorama architettonico e intellettuale del XVIII secolo e della cultura illuminista piuttosto che interpretarli in funzione dell'evoluzione artistica rivoluzionaria: per quanto le idee dei due architetti presentino una straordinaria vicinanza con quelle degli artisti propriamente rivoluzionari, la loro opera sembra perfettamente coerente con il momento architettonico settecentesco, almeno nella sua dimensione 'anti-barocca' e nell'esaltazione dell'approfondimento della riduzione geometrica.

È soprattutto l'opera di Ledoux a sollecitare la critica verso una riconsiderazione delle intuizioni di Kaufmann. Già nel 1939 Meyer Schapiro<sup>11</sup> aveva affermato la necessità di ricollocare Ledoux nel proprio tempo, evidenziando gli aspetti prettamente settecenteschi della sua architettura, primi tra tutti il rifiuto dell'ornamento e la costante propensione per le forme geometriche; per Shapiro, infatti, Kaufmann si era lasciato

---

*Arts*, Paris, ser. 6, vol. 63, 1964, pp. 173-190. Di prospettive più ampie sono invece gli studi sugli aspetti più propriamente urbanistici della riflessione e delle pratiche architettoniche tardo settecentesche: Id., *The Ideal City in its Architectural Evolution*, London, Routledge, 1959; Id., *Social Purpose in Architecture. Paris and London compared. 1760-1800*, London, Studio Vista, 1970.

10 Le conclusioni di Kaufmann sulla definizione di architettura rivoluzionaria, o meglio sulla ricerca dei suoi diretti inauguratori, convergono nel celebre volume *Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1952 (ed. it. *Tre architetti rivoluzionari. Boullée-Ledoux-Lequeu*, Milano, Franco Angeli Editore, 1976).

11 MEYER SHAPIRO, «The new Viennese School», *The Art Bulletin*, vol. 18, n. 2, June 1936, pp. 258-266.



troppo tentare dall'apparente modernità di Ledoux, ostacolandone l'adeguata analisi storica.

Su questa fondamentale critica si è radicata la ricostruzione dell'opera e del pensiero di Ledoux, nutrita oggi da alcuni contributi monografici estremamente preziosi, che hanno investigato la travagliata vita dell'artista con particolare attenzione non soltanto all'interpretazione artistico-estetica delle sue progettazioni, ma anche alla loro valutazione all'interno di uno specifico contesto politico, economico, sociale, diplomatico, culturale e soprattutto personale, poiché la natura delle sue relazioni personali sembra ancora una volta, imprescindibile dal successo che egli riscosse, così come dalle conseguenti condanne in epoca rivoluzionaria e dalla formulazione di alcuni punti chiave del suo pensiero, che avremo modo di osservare da vicino.

Le indagini che sono state proposte si collocano poi su piani differenti, determinati dal tipo di fonti utilizzate e dall'approccio di riferimento. Ad una prima ricerca volta alla datazione dei progetti di Ledoux, importante per la comprensione dell'inquietudine che lo guidò nella composizione del testo su cui lavoreremo, operata in particolare da Wolfgang Herrmann e Johannes Langner<sup>12</sup>, seguono i già ricordati lavori di Helen Rosenau e quindi, a partire dagli anni '80, le monografie di Michel Gallet, Anthony Vidler e Daniel Rabreau<sup>13</sup>, opere di impatto storiografico notevole, interessate all'individuazione delle peculiarità artistiche di Ledoux in relazione a un panorama più ampio, del resto affrontato dagli stessi studiosi in volumi di più ampio respiro.

Le monografie indicate si sono potute avvalere inoltre dei lavori di Bruno Fortier<sup>14</sup>,

---

12 WOLFGANG HERRMANN, «The Problem of Chronology in Claude-Nicolas Ledoux's Engraved Work», *Art Bulletin*, 41, September 1960, pp. 191-210; JOHANNES LANGNER, *Claude-Nicolas Ledoux: Die erste Schaffenzeit, 1762-1774*, THESIS, Dussendorf, 1959; Id., «Ledoux' Redaktion der eigen Werke für die Veröffentlichung», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 23, 1960, pp. 136-166.

13 MICHEL GALLET, «Le salon de l'Hôtel d'Uzès», *Bulletin du Musée Carnavalet*, 2, 1969, pp. 3-22; Id., «La jeunesse de Ledoux», *Gazette des Beaux-Arts*, février 1970, pp. 1-91; Id., «Ledoux et sa clientèle parisienne», *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île de France*, 1976, pp. 131-173; Id., *Claude Nicolas Ledoux (1736-1806)*, Paris, Picard, 1980; ANTHONY VIDLER, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge, Massachusetts-London, MIT Press, 1990; Id., *Claude-Nicolas Ledoux: architecture and utopia in the era of the French Revolution*, Basel, Birkhauser, 2006; DANIEL RABREAU, *Claude Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux, William Blake & Co, 2000; Id., *La saline royale d'Arc-et-Senans: un monument industriel, allégorie des Lumières*, Paris, Belin-Hersher, 2002.

14 BRUNO FORTIER, «La nascita dell'École des Ponts et Chaussées: 1. Lo spazio», *Casabella*, 495, ottobre 1983, pp. 40-47; Id., «La nascita dell'École des Ponts et Chaussées: 2. Il progetto», *Casabella*, 496, novembre 1983, pp. 36-45.

Monique Mosser<sup>15</sup>, Serge Conard<sup>16</sup>, non sempre direttamente incentrati sulla figura di Ledoux, ma estremamente rilevanti nella ricostruzione dei legami tra gli esponenti dell'architettura francese e le istituzioni tardo settecentesche<sup>17</sup>.

A questo tipo di letteratura, e a quella più vicina al campo della storia dell'urbanistica colta nelle sue originarie fasi settecentesche, si aggiungono poi contributi di interesse più ampio, che prendono le mosse da una rilettura degli scritti di Ledoux e dalla loro considerazione in quanto tale, ovvero come testimonianze di uno slancio culturale vasto, profondo, spesso ambiguo, che andava ben oltre i limiti della sola trattazione architettonica; in questa linea interpretativa si inseriscono prima di tutto le opere di Mona Ozouf<sup>18</sup> e Beatrice Didier<sup>19</sup>, e non da ultimo il già ricordato studio di Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, dove Ledoux costituisce un nodo importante dell'intera argomentazione. In esso la rappresentazione urbana offerta da Ledoux, affiancata da quella proposta da Boullée, si affaccia come interessante espressione di un momento di passaggio da un'immaginazione utopica di tipo strettamente letterario ad una di tipo finalmente progettuale, accelerazione delle intenzioni di trasformazione concreta della realtà.

È a partire da questa prospettiva che il pensiero dei due architetti in questione vuole qui essere investigato. I loro progetti e, soprattutto, la loro argomentazione all'interno dei rispettivi *Architecture. Essai sur l'art* e *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*<sup>20</sup> si presentano infatti come interessanti laboratori di osservazione di meccanismi rappresentativi che innescarono in Francia un tipo specifico

---

15 MONIQUE MOSSER – DANIEL RABREAU, «Nature et architecture parlante: Soufflot, De Wally et Ledoux touchés par les Lumières», in AA.VV., *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1986; meno incentrati alla figura di Ledoux, ma pur sempre importanti per la sua comprensione, sono invece i due studi sull'architettura francese tardo settecentesca: MOSSER – RABREAU, «Paris 1778: l'architecture en question», *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier Frères, n. 11, 1979, pp. 141-164; MOSSER – RABREAU, «L'architecture des Lumières en France», *Revue de l'art*, Paris, Spadem, n. 52, 1981, pp. 47-53.

16 SERGE CONARD, «Aux sources de l'architecture parlante, l'archéologie mystique de C.-N. Ledoux», in AA.VV., *Piranesi e la cultura antiquaria: gli antecedenti e il contesto*, Roma, 1979, pp. 231-257.

17 Ha poi contribuito alla ricerca specifica sull'opera di Ledoux la comparsa di notevoli monografie su numerosi architetti settecenteschi che hanno definito ispirato le linee per una ricostruzione propriamente storica della vita e del pensiero dell'architetto. Tra le figure le cui ricostruzioni hanno più direttamente influenzato le ricerche su Ledoux compaiono German Boffrand, Jacques Soufflot, Alexander-Théodore Brongniart, Jean-Laurent Levey, Charles De Wailly, Jean-Nicolas Durand ed Étienne-Louis Boullée.

18 MONA OZOUF, «Architecture et urbanisme: l'image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux», *Annales E.S.C.*, vol. 21, n. 6, novembre-décembre 1966.

19 BÉATRICE DIDIER, «Ledoux écrivain», in AA.VV., *Soufflot et l'architecture de Lumières*, cit., pp. 252-259.

20 CLAUDE-NICOLAS LEDOUX, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, chez l'auteur, 1804.

di visualizzazione urbana. Il loro pensiero, linguaggio originale di un certo Illuminismo, pone in evidenza non soltanto alcune sollecitazioni che fanno ormai parte della cultura tardo settecentesca circa le modalità di rappresentazione urbana, ma si articola su una considerazione del legame tra uomo e ambiente nella sua più forte congiunzione. Il *bonheur* che il primo è potenzialmente predisposto a ricevere dalla conformazione del secondo si struttura qui come scopo privilegiato dell'intera operazione teorica, nella convinzione che la disposizione degli spazi incida direttamente sull'uomo, nella sua individualità e nella sua stessa percezione come appartenente a una comunità. Gli spazi che si articolano dentro e fuori dalle maestose strutture progettate da Boullée e Ledoux diventano così i cardini di un discorso sociale che si fonda sull'architettura non già a scopi esclusivamente pragmatici, comunque importanti, ma come strumento di elaborazione di un tipo di società completamente ripensata. È quest'ultima assecondata e anzi definita dalle forme stesse dell'architettura, arte sociale per eccellenza, capace di offrire un riparo adeguato alla limitatezza umana e alle sue esigenze, ma soprattutto capace di trasformare il reale tanto nella sua dimensione prettamente materiale quanto in quella più ampiamente culturale.



# **I. La città nell'Europa del Settecento tra realtà e immaginazione**

La rappresentazione della realtà urbana settecentesca trova spazio in un tipo di letteratura dai contorni molto fluidi e sviluppata a partire da una pluralità di approcci che mettono in evidenza volti specifici e sempre mutevoli di un oggetto di riflessione complesso. Il discorso sulla città diventa allora tanto più complesso quanto maggiore è l'interazione tra gli elementi che compongono il vivere urbano, definito da edifici e monumenti, ma anche dalla comunità umana che quotidianamente la sperimenta. La riflessione sulla città è elaborata su una rete di problemi dalla molteplice natura, individuati dai contemporanei come fattori importanti di un quadro in movimento, di problematica definizione, ma di necessaria trasformazione, che avremo modo di osservare da vicino.

Al di là dei punti di vista di volta in volta adottati, è tuttavia possibile riconoscere immediatamente la duplice direzione intrapresa dal discorso sulla città, che si articola allo stesso tempo come critica della concretezza effettiva e come proposizione di un modello altro di convivenza urbana; alla denuncia delle mancanze più evidenti, si affianca infatti l'elaborazione di possibili soluzioni capaci di ovviare ai problemi più urgenti.

Tale operazione immaginativa prende forma tanto nella critica più esplicitamente diretta alla trasformazione del reale, quanto in quel tipo di letteratura che, dietro le vesti del celebre e problematico paradigma utopico, dava vita a città ideali, disegnate *ex novo* in risposta alle mancanze concrete più evidenti. Entrambi i modelli alimentano un discorso sulla città dove la denuncia assoluta e radicale è funzionale a un cambiamento che si ritiene possibile e attivabile nella realtà; entrambi analizzano la situazione effettiva prospettando delle ipotesi di cambiamento la cui argomentazione è tuttavia articolata differentemente, imponendo una ricostruzione parallela ma distinta.

Proprio per questo, il contributo offerto dalla tradizione utopica nel percorso di costruzione di un'alterità urbana efficace e adeguata al vivere comune sarà qui considerato in un secondo momento, lasciando prima spazio alla valutazione di un più ampio ventaglio di approcci che costruirono un discorso meno specifico ma denso di sollecitazioni riformistiche.

Ad ogni modo, pur se posti in analisi distintamente, la meditazione sulla città reale e

quella sulla città immaginaria sembrano inevitabilmente legate l'un l'altra, chiavi di accesso diverse ma egualmente necessarie a un medesimo ripensamento su quello specifico ambiente materiale e umano rappresentato dalla città.

# 1. LA CITTÀ SETTECENTESCA

Oggetto dai contorni incerti, la città si presta male a una definizione inequivocabile, come del resto testimoniato dall'imbarazzo percepibile nei dizionari tardo-seicenteschi che, dopo aver premesso la difficoltà dell'operazione esplicativa, attribuiscono alla città caratteristiche legate più alla sua distinzione da ciò che città non è che alle sue peculiarità intrinseche. In effetti, se essa è un «lieu plein de maisons»<sup>1</sup>, «habitation d'un peuple nombreux»<sup>2</sup>, la sua chiara specificazione è subordinata alla presenza di mura<sup>3</sup> che, separandola da ciò che le è estraneo, ne riconoscono l'esistenza stessa.

Nel 1765, anche l'*Encyclopédie* articolava una rappresentazione dell'ambiente urbano in linea con quelle tradizionali, riproponendolo quale «assemblage de plusieurs maisons disposées par rues, & fermées d'une clôture commune, qui est ordinairement de murs & de fossés»<sup>4</sup>. Tuttavia, quella spiegazione approfondiva la questione ed esplicitava l'inadeguatezza di una tale riduzione della realtà facendo seguire la classica definizione da una quarantina di articoli, prevalentemente redatti dal *chevalier de Jaucourt*, nei quali venivano analizzati numerosi 'tipi' di città. Approcci diversi indagavano l'essenza della *ville* «capitale», di quella «commune», di «commerce», «épiscopale», «impériale», «libre», «marchande», «d'entrepôt», «franche», «métropolitaine», «de refuge», ecc., impedendo una definizione unitaria, ma al tempo stesso palesando la necessità di un'interpretazione fluida di un oggetto cui erano riconosciute molteplici nature<sup>5</sup>.

1 «Ville», in CÉSAR-PIERRE RICHELET, *Dictionnaire françois, de P. Richelet, contenant généralement tous les mots, et plusieurs remarques sur la langue françoise...*, Genève, Jean-Jacques Dentand, t. I, 1684.

2 «Ville», in ANTOINE FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts*, t. III, 1690.

3 «Habitation d'un peuple nombreux, qui est ordinairement fermée de murailles.» (RICHELET, cit.); «Lieu plain de maisons, & fermé de terrasse & des fosses, ou des murailles & de fosses.» (FURETIÈRE, cit.); «Maisons assemblées à l'intérieur d'une clôture de murs et de fossés.» («Ville», in *Dictionnaire de l'Académie*, Paris, 1694).

4 «Ville», in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XVII, Neufchâtel, chez Samuel Faulche, 1765.

5 Cfr. AA.VV., *La Ville au XVIII<sup>e</sup> siècle. Colloque d'Aix-en-Provence (19 avril-1<sup>er</sup> mai 1973)*, Aix-en-Provence, Édisud, 1975; JEAN-PIERRE BARDET – JEAN BOUVIER – JEAN-CLAUDE PERROT – DANIEL ROCHE – MARCEL RONCAYOLO, «Une nouvelle histoire des villes», *Annales E.S.C.*, 1977, pp. 1237-1254; FRANÇOIS BÉDARIDA, «The Growth of Urban History in France: Some Methodological Trends», *The Study of Urban History*, 1968, pp. 47-65; CESARE DE SETA, *La città europea dal XV al XX secolo: origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea*, Milano, Rizzoli, 1996; Id., *Ritratti di città, dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2011; JEAN EHRARD, «La ville dans l'Encyclopédie: ville fermée, ville ouverte?», AA.VV., *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté de Lettres, 1979, pp. 31-39; BERNARD LEPETIT, *Les villes dans la France moderne (1740-1840)*, Paris, Albin Michel, 1988; Id., «L'évolution de la notion de ville d'après les tableaux et descriptions géographiques de la France (1650-1859)», *Urbi*, n. 2, 1979, pp. 94-108; Id., «Città», in VINCENZO FERRONE – DANIEL ROCHE (ed.), *L'Illuminismo. Dizionario storico*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 361-369; DANIEL ROCHE, «Urban History in France: achievement, tendencies, and objectives», *Urban History Yearbook*, n. 7, 1980, pp. 12-22.

Tra gli anni '40 e '60 del XVIII secolo è infatti percepibile un progressivo spostamento delle rappresentazioni urbane da uno stato di completa staticità a uno in evoluzione. Se da una parte la presenza di barriere artificiali consente l'immediata percezione dell'oggetto urbano nella sua fisicità, molti altri possono essere i criteri atti a spiegare il variegato universo delle possibilità cittadine, riconducibili non già ad un unico modello, ma all'interno di un più complesso insieme di fattori. Le distinzioni giuridiche, i privilegi storici, il peso delle gerarchie civili ed ecclesiastiche, o ancora l'opposizione alle campagne, se presi come criteri assoluti, non sembrano più sufficienti a spiegare la natura più profonda di quell'organismo; ed anzi, «s'impone un'idea di città che introduce quest'ultima nell'universo del variabile»<sup>6</sup>, determinato dalle forze economiche e sociali in movimento, ma anche dalla trasformazione della sua composizione fisica. Abbandonando un certo immobilismo, la rappresentazione della città lascia trasparire un ottimismo progettuale, interamente volto al futuro, destinato a innescare cambiamenti consistenti nella geografia urbana. Le visualizzazioni cittadine diventano perciò un laboratorio di sperimentazione teorica intorno alle questioni di più urgente problematicità, così da rendere difficile la netta distinzione tra testi propriamente descrittivi e testi più ampiamente riformatori.

Del resto, la fonte che con maggiore insistenza sarà utilizzata nelle pagine che seguono ne è l'esempio più evidente: con il *Tableau de Paris* (1781)<sup>7</sup>, Louis-Sébastien Mercier offriva un'ampia narrazione della capitale, fotografata anche nei suoi aspetti più degradanti; tuttavia, quel testo aveva scopi propriamente moralistici, essendo la sua critica rivolta soprattutto al popolo di Parigi, che veniva messo in scena in tutte le sue bassezze. Riforma morale quindi, che però non può essere pensata se non all'interno degli spazi in questione; riforma morale, che sembra non avere possibilità di successo se non inserita all'interno di un radicale ripensamento dell'ambiente fisico. L'immagine della città che fuoriesce dalle pagine di Mercier è in parte condizionata dal suo approccio; eppure, essa offre interessanti spunti per una valutazione complessiva dello spazio urbano, che non è un luogo deserto, ma un organismo plasmato e vissuto quotidianamente da un'umanità particolare, di cui viene indicata, proprio attraverso la critica del reale, un modello ideale. Quasi a testimoniare una visione progressiva della città, l'autore del *Tableau* aveva già pubblicato *L'An 2440. Rêve s'il fut jamais* (1771)<sup>8</sup>, narrazione utopica in cui l'immaginazione si spostava da un luogo recondito a un futuro

---

6 LEPETIT, «Città», cit., p. 362.

7 LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER, *Tableau de Paris* [1781], Paris, Mercure de France, 1994.

8 LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER, *L'An 2440. Rêve s'il fut jamais*, Londres, 1771.



lontano e possibile; anche qui, protagonista era Parigi, trasformata nelle sue forme e nell'umanità che vi risiedeva, ripensata completamente in funzione di criteri certamente civici e morali, ma che di fatto non potevano prescindere da quelli 'urbanistici' in senso ampio. Nei testi di Mercier, moralità e fisicità urbana sembrano strette in un rapporto necessario, al pari delle dimensioni di descrizione e progettazione, termini-chiave di una fiducia illuministica nella mutevolezza delle cose e nella possibilità di una loro concreta trasformazione.

Nel tentativo di contestualizzare la rappresentazione della città nella seconda metà del XVIII secolo, saranno quindi prese in considerazione alcune iniziative architettoniche che trasformarono il volto di Parigi. L'ampiezza del tema, con la problematizzazione delle condizioni urbane settecentesche e le critiche avanzate da intellettuali di ogni genere, anche se limitatamente all'ambito parigino, potrebbe giustificare una ricerca a sé stante; in questa prospettiva, l'analisi delle fonti dovrebbe prevedere un approccio quantitativo, unito alla comprensione di una molteplice varietà di generi, e la ricerca d'archivio si profilerebbe come necessaria per la comprensione delle pratiche governative, delle istituzioni e dei protagonisti coinvolti, delle dinamiche di riforma, delle forze sociali e degli interessi in gioco, ecc.

Tuttavia, poiché questa parte intende assolvere alla funzione di contestualizzazione del problema più generale, che si vuole affrontare con l'analisi della tradizione utopica e di quella utopico-architettonica, le fonti che verranno proposte sono state scelte come esemplificative, nella consapevolezza che esse non sarebbero affatto sufficienti per un'indagine specificamente dedicata all'argomento. Si intende perciò restituire una visione di insieme della capitale francese nella seconda metà del XVIII secolo sia dal punto di vista della materialità delle sue forme, considerata nel suo sviluppo prettamente architettonico-urbanistico, sia nelle possibilità di una sua comprensione attraverso la riflessione intellettuale che ne definisce i nodi problematici.

In effetti, la rappresentazione urbana non si struttura solo come denuncia della contingenza, ovvero nell'esperienza di quel dato materiale offerto da edifici e singole strutture, ma vi si radica per svilupparsi all'interno di una dimensione altra, intellettuale, dove critica e proposte di miglioramento si mescolano e confondono, generando un oggetto urbano completamente ripensato. Al centro della questione è allora un tipo di letteratura polemico-riformista dove le criticità dell'ambiente cittadino vengono passate in esame, così da offrire non soltanto il quadro delle effettive mancanze che affliggevano le città settecentesche, ma, soprattutto, le istanze culturali che stavano alla

base della loro stessa percezione da parte dei contemporanei.

Così, i progressi della medicina appariranno quale importante innesco rappresentativo, capace di orientare la riflessione verso nuove strade, in senso pienamente riformistico. È questa la direzione intrapresa anche dalla critica propriamente architettonica, giacché se la base della meditazione sulla città resta l'oggetto urbano nella sua fisicità, la questione della composizione e organizzazione di spazi e forme diventa funzionale a un discorso più ampio sull'ambiente e sulle possibilità di una sua trasformazione in funzione del bene comune; ciò che interessa, al di là dei limiti dei contributi considerati, è la visualizzazione di un luogo adeguato all'aggregazione civile e al benessere dell'umanità.

Alla ridefinizione degli spazi contribuiscono, tuttavia, anche le pratiche governative finalizzate alla loro riorganizzazione, attraverso interventi edili più o meno consistenti, e, soprattutto, quelle interessate a una vigilanza sulla popolazione che quotidianamente vive l'ambiente urbano in tutte le sue opportunità e in tutte le sue mancanze. Diventa perciò interessante la considerazione di quelle procedure di controllo che si perfezionano nel corso del Settecento e che fanno della città il laboratorio di sperimentazione di una ricerca di trasparenza sociale sempre più accentuata, giacché proprio il rafforzarsi della sorveglianza sui cittadini determina una rappresentazione degli spazi di cui la 'visibilità' costituisce un elemento essenziale. Del resto, nelle proposte architettoniche avanzate da Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux la ricerca di una certa trasparenza assume un peso rilevante, essendo presente nel primo come dimensione estetica imprescindibile e nel secondo come criterio fondamentale di una divisione socio-lavorativa che si riflette nella progettazione.

Sotto il profilo della contingenza architettonica, molteplici sono i meccanismi e i protagonisti che guidarono la trasformazione parigina; ma, per quanto la densificazione settecentesca sia il prodotto di speculazioni private, la metamorfosi urbana venne in larga parte assecondata dall'azione della monarchica sviluppata su due livelli: da una parte nell'accresciuto attivismo nella riorganizzazione di particolari edifici o nella realizzazione di strutture dal grosso impatto sull'economia spaziale della città, dall'altra nell'azione normalizzatrice espressa nella regolamentazione dell'ampiezza delle strade, nel rafforzamento dei corpi di *police*, nel ripensamento di alcune pratiche come la raccolta delle immondizie o le sepolture, ecc. Tuttavia, le autorità non riuscirono a intervenire sul tessuto urbano in maniera radicale e, fatta eccezione per alcuni casi, le

loro azioni si collocano sul piano di una considerazione della città vista nei suoi molteplici spazi, senza ancora raggiungerne la visualizzazione globale e senza risolvere i problemi reali che affliggevano la vita della popolazione. Del resto, le imprese che più impegnarono gli architetti del tempo furono di tipo prettamente monumentale: per quanto testimonianze di un momento artistico di grande rilievo, per quanto importanti nel loro valore stilistico, i grandi cantieri del XVIII secolo si installavano in una città già densamente abitata, disordinatamente urbanizzata, provvista di infrastrutture insufficienti, malsana, sudicia, pericolosa e soprattutto inadeguata; manchevole nelle sue singole strutture, ma anche nel suo insieme, inefficace realizzazione di quel prestigio monarchico che le splendide opere architettoniche miravano invece a materializzare.

## 1.1 Sviluppo urbano

La seconda metà del regno di Louis XV aveva inaugurato un periodo di grande fermento edilizio, come del resto testimonia Mercier che sarcasticamente guarda la sua città tormentata da una vera e propria «smania per la costruzione»:

Les trois états qui font aujourd'hui fortune dans Paris sont les banquiers, les notaires et les maçons, ou entrepreneurs de bâtiments. On n'a de l'argent que pour bâtir. Des corps de logis immenses sortent de la terre, comme par enchantement, et des quartiers nouveaux ne sont composés que d'hôtels de la plus grande magnificence. La fureur pour la bâtisse est bien préférable à celle des tableaux, à celle des filles; elle imprime à la ville un air de grandeur et de majesté.<sup>9</sup>

Senza trascurare il richiamo di una polemica contro il cattivo gusto, di cui egli rappresenta una delle numerose voci, Mercier raffigura una città in espansione, dove la nascita capillare di nuovi edifici corre in parallelo al dilatarsi dei confini stessi della comunità; se i vecchi quartieri avevano subito metamorfosi architettoniche consistenti, nuove unità abitative erano sorte in zone precedentemente estranee all'urbanizzazione, ora di gran moda:

La maçonnerie a recomposé un tiers de la capitale depuis vingt-cinq années. On a spéculé sur des terrains; on a appelé des régiments de Limousins, et l'on a vu des monceaux de pierres de taille s'élever en l'air, et attester la fureur de bâtir. Si ce goût servait à la commodité publique, on pourrait lui donner des éloges; mais c'est la maçonnerie, et non l'architecture, qui triomphe: le parvenu veut

---

9    MERCIER, *Tableau de Paris*, cit., vol. I, p. 224.

avoir des appartements spacieux, et le marchand prétend se loger comme un prince. (...)

Le milieu de la ville a subi les métamorphoses de l'infatigable marteau du tailleur de pierre: les Quinze-Vingt ont disparu, et leur terrain porte une enfilade d'édifices neufs et réguliers: les Invalides, qui semblaient devoir reposer au milieu de la campagne, sont environnés de maisons nouvelles; la Vieille-Monnaie a fait place à deux rues; la chaussée d'Antin est un quartier nouveau et considérable<sup>10</sup>.

### *Processi di urbanizzazione in alcune raffigurazioni iconografiche di Parigi<sup>11</sup>*

Qualche anno dopo la comparsa del *Tableau*, nel 1787 il *Plan de la ville de Paris et de ses anciennes clôtures comparées avec celle faite sous le règne de Louis XVI*<sup>12</sup> (fig. 7) rendeva note le dimensioni della capitale con la messa in rilievo non soltanto dell'espansione cittadina più recente, ma anche delle diverse cinte murarie che ne avevano delimitato nei secoli la superficie, mostrando un tessuto urbano particolarmente esteso, complesso nella sua conformazione generale e comprendente alcune strutture di vecchia e nuova costruzione che lo caratterizzavano.

Prima di giungere alla visualizzazione dello sviluppo cittadino proposta da tale raffigurazione, pare opportuno accennare brevemente ad alcune descrizioni iconografiche (figg. 1-6) che consentono una valutazione generale dell'andamento urbano tra XVII e XVIII secolo. Sebbene sia necessario ridimensionare il valore documentaristico di tali raffigurazioni, dal momento che la loro produzione è condizionata da contingenze, destinazioni finali e scopi specifici, esse si presentano quali esemplificative possibilità di rappresentazione urbana interessanti per la messa in evidenza di alcuni punti fondamentali. Mentre la prima immagine seicentesca (fig. 1) offre una panoramica generale della città dove sono chiaramente distinguibili le numerose chiese ed in particolare quelle di *Notre-Dame* e della *Sorbonne* (ben visibili

<sup>10</sup> Ivi, vol. II, pp. 378-379.

<sup>11</sup> La breve panoramica qui di seguito articolata non intende affatto esaurire né le possibilità di interpretazione e problematizzazione di cui sono suscettibili le raffigurazioni urbane presentate, né tanto meno offrire un quadro completo sulle piante della Parigi sei-settecentesca, di cui si offrono invece solo alcuni esempi per avere un supporto visivo dell'espansione cittadina, soprattutto in relazione all'ampliamento dei suoi confini. Le piante in questione sono allora proposte solo come punto di partenza di una visualizzazione urbana che nell'insieme della ricerca proposta è valutata non già a partire dalle rappresentazioni iconografiche, quanto piuttosto da quelle letterarie. Ad ogni modo, per una ricostruzione e analisi completa delle numerose possibilità di interpretazione e comprensione urbana, graficamente intesa, da parte dei contemporanei, cfr. JEAN BOUTIER, *Les plans de Paris: des origines (1493) à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude, carto-bibliographie et catalogue collectif*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002. Per le linee fondamentali dell'approccio metodologico necessario all'utilizzo delle piante cfr. CHRISTIAN JACOB, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.

<sup>12</sup> *Plan de la ville de Paris et de ses anciennes clôtures comparées avec celle faite sous le règne de Louis XVI, gravé par P[ierre] F[rançois] Tardieu*, Paris, 1787. Cfr. BOUTIER, cit., pp. 346-348.

anche nella fig. 2)<sup>13</sup>, la prospettiva adottata dalla raffigurazione del 1625 (fig. 3) restituisce una composizione meno disordinata nella disposizione generale e più equilibrata nella definizione degli spazi: la città che vi appare, nettamente separata dall'esterno attraverso la cinta muraria fatta erigere da Charles V, si sviluppa in modo da presentare già una distinguibile asimmetria 'urbanistica' giacché, se è possibile individuare una certa regolarità per alcune zone, per altre sembra al contrario dominare una strutturazione frutto degli spontanei processi di urbanizzazione. Così ad esempio, se nell'area nord-occidentale si osserva una disposizione quasi radiale delle numerose lottizzazioni, la zona orientale e quelle meridionali appaiono nella loro disorganica densificazione, ancora relativamente intesa, ma destinata a svilupparsi ulteriormente e problematicamente. Concentrandosi sulle zone della sponda destra, lo sviluppo urbano mostrato nell'illustrazione in questione ha in qualche modo ridotto la simmetria tra le due rive, limitando la centralità del nucleo originale: allo stesso tempo però, l'asse perpendicolare al fiume composta dalle strade *Saint-Martin* e *Saint-Denis*, intorno cui si collocano edifici di rilievo ben riconoscibili, e dalla *rue Saint-Jacques*, riporta l'attenzione dell'osservatore proprio a quell'isola che rappresenta il centro storico del tessuto cittadino, e nelle raffigurazioni, la cattedrale di *Notre-Dame* si innalza in tutta la sua mole, perfettamente individuabile, così come la *Place Dauphine* sulla punta occidentale<sup>14</sup>. Decentrati rispetto al luogo di antica fondazione, gli spazi del potere si ergono meno imponenti ma comunque visibili: il *Louvre*, che ha perso le sue funzioni militari per essere inglobato all'interno della città, e il *Palais des Tuileries*, cominciato a costruire nel 1564 al di fuori delle mura di Charles V, ora ai confini della nuova delimitazione intrapresa nel 1566, ma terminata definitivamente solo durante il regno di Louis XIII nel 1635<sup>15</sup>. Il nuovo confine urbano ripercorreva gran parte del tracciato

13 Se la fig. 1 si limita a mostrare tutta l'area urbana racchiusa dalle mura, la fig. 2 inserisce la città all'interno di un contesto territoriale più ampio e, grazie alla prospettiva 'a volo d'uccello', focalizza l'attenzione dell'osservatore più sulla visione di insieme dei quartieri definiti dal tessuto stradale che sulla specificità degli edifici, come nel caso, invece, della prima illustrazione.

14 La *Place Dauphine* fu ordinata da Henri IV, insieme alla *Place Royale* (attuale *Place des Vosges*). Entrambe rientrano in quel programma di riorganizzazione del volto cittadino che nella pianificazione d'*Ancien Régime* prendeva corpo soprattutto nella politica delle *places royales*; queste nascevano generalmente come spazi celebrativi il cui valore all'interno della città era dettato non già dal loro rapporto con le strutture preesistenti o con il tessuto urbano circostante, quanto piuttosto dalla presenza nel loro centro di un monumento, una statua, raffigurante il sovrano che l'aveva commissionata. Per un approfondimento del ruolo della *place royale* nell'economia urbanistica moderna cfr.: RICHARD L. CLEARY, *The place and urban design in the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; TOM GRETTON, «The Place of the King in the City: Urban Morphology in *Ancien Régime* France», *Art History*, London, vol. 23, n. 3, Sept. 2000.

15 La costruzione delle nuove mura cominciò come opera di rafforzamento dello scheletro militare della città a seguito dei primi movimenti delle guerre di religione. La fortificazione delle porte, delle torri e dei bastioni di questa prima fase riprende con nuovo slancio, in preparazione all'intervento

stabilito dal precedente, estendendosi però ad occidente e ampliando le possibilità di sviluppo delle aree intorno alle *Tuileries*, ora residenza reale all'interno delle mura, come si vede nella pianificazione delle magnifiche *promenades*, orgoglio della capitale. Inoltre, il disuso delle vecchie strutture delimitanti rese possibile la progressiva lottizzazione di alcune aree intorno al *Louvre*, che si offrirono come occasioni di grossa attività edilizia stimolata da speculazioni private dal rilevante impatto artistico-architettonico<sup>16</sup>.

Da alcune raffigurazioni settecentesche (figg. 4-6), dove il punto di vista è quello dall'alto proprio delle carte geografiche scientifiche, è possibile osservare un movimento di espansione urbana su entrambe le rive: su quella destra lo sviluppo sembra proseguire secondo una tendenza in parte già definita, ovvero nell'incremento dell'urbanizzazione lungo i confini nord-occidentali; la riva sinistra, storicamente limitata nella sua espansione, vive ora un incremento costruttivo considerevole che se da una parte ne accentua la densificazione nelle zone intorno all'università, dall'altra ne aumenta l'ampiezza in termini territoriali, dilatando i confini della città in tutte le direzioni<sup>17</sup>.

Se la rappresentazione della capitale tra XVII e XVIII secolo non subisce mutamenti radicali, ma prevede piuttosto un lento ampliamento delle aree urbanizzate, spesso in conseguenza della perdita di funzionalità di strutture preesistenti come le mura, la pianta del 1787 offre una panoramica della città notevolmente diversa. Lo spazio cittadino è qui considerevolmente aumentato e la cinta muraria d'inizio Seicento appare ora completamente superata. Proprio la messa in evidenza delle diverse mura che nei secoli avevano delimitato l'ampiezza urbana accresce la presa di coscienza delle notevoli dimensioni raggiunte dalla capitale; tuttavia, questi nuovi spazi si presentano nella loro disordinata disposizione ed è immediata la percezione di una sostanziale spontaneità dei processi di urbanizzazione secondo una tendenza storica, in cui l'azione pianificatrice della monarchia tenta di intervenire in maniera generalmente indecisa. Dal *Plan* è possibile ricavare l'orientamento delle strade secondo piani ortogonali e radiali non

---

francese in quella che verrà chiamata 'Guerra dei Trent'anni', quando Richelieu predisporrà il potenziamento delle strutture necessarie alla difesa della città.

16 Tra i molti, lo stesso Richelieu, che aveva acquistato l'attuale *Palais Royal* già negli anni '20, provvederà alla sua riorganizzazione destinata ad accogliere non soltanto sontuosi appartamenti ma anche il celebre teatro; l'intera struttura, in seguito alla morte del cardinale, entrò a far parte del patrimonio della *Maison de Bourbon*, divenendo il centro della vita politica della Reggenza di *Philippe d'Orléans*.

17 SERGE BONIN – CLAUDE LANGLOIS (dir.), *Atlas de la Révolution française*, vol. 11, Paris, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Science Sociales, 2000.

sempre equilibrati, la disposizione dei quartieri, con la densificazione di quelli 'tradizionali' e l'incremento di quelli più recenti, ed infine il contrasto tra il nucleo romano al centro, intorno alle isole, e la moderna città<sup>18</sup>.

Sebbene siano qui riconoscibili alcune strutture urbane, isolate da altri edifici, la raffigurazione del 1787 non consente un reperimento soddisfacente degli spazi della città né dei numerosi punti di riferimento che pure essa possiede. L'utilizzo di una prospettiva 'dall'alto' impedisce il chiaro riconoscimento dei principali edifici e delle più importanti costruzioni urbane: se nelle immagini seicentesche qui proposte le chiese, i palazzi del potere, le porte e le fortezze finiscono per diventare parte integrante della raffigurazione, che mira a stimolare meccanismi di riconoscimento da parte del fruitore, il punto di vista adottato nel *Plan*, così come nelle due piante del 1754 e del 1760, rende impraticabile la descrizione iconografica particolareggiata, a favore di una visualizzazione complessiva più ampia. Così, dal confronto con le carte settecentesche, impostate sul medesimo tipo di prospettiva, si registra una marcata apertura delle zone 'periferiche' della città, con particolare visibilità nei *faubourgs* nord-occidentali e in quelli di *Saint-Germain*, frutto di una progressiva urbanizzazione innescata da speculazioni private ad opera di ricche famiglie, condizionate da una regolamentazione edilizia finalizzata al mantenimento di canoni architettonici ispirati al decoro ed al buon gusto<sup>19</sup>.

Colpisce inoltre il contrasto tra tali settori e quelli centrali, delle isole e dei dintorni della *Sorbonne*, dove la concentrazione edilizia resta alta, in parallelo a un piano urbano

---

18 L'evidenza di tale contrasto, già percepibile dall'osservazione della mappa, rappresenta un fattore importante nella riflessione intellettuale contemporanea, e la sua interpretazione varia considerevolmente. In effetti, se da una parte la morfologia del centro di origine romana, l'antica *Lutetia*, si imbatteva nelle critiche di quanti vi vedevano il segno di uno sviluppo urbano disordinato e soprattutto malsano, dall'altra parte vi era chi ne esaltava la fedeltà ad una moralità positiva mantenuta dagli abitanti. Considerati come una sorta di '*natifs parisiens*', gli abitanti delle isole rappresentavano agli occhi di molti il modello ideale di cittadino, fedele ad una tradizione etica originaria e dai costumi ineccepibili. Nelle pagine di Mercier, ad esempio, tale visione prende corpo in un sentito elogio dei comportamenti degli abitanti dell'isola di Saint-Louis: «C'est un quartier qui semble avoir échappé à la grande corruption de la ville; elle n'y a point encore pénétré. Aucune fille de mauvaise vie n'y trouve domicile: dès qu'on la connaît, on la pousse, on la renvoie plus loin. Les bourgeois se surveillent; les mœurs des particuliers y sont connus: toute fille qui commet une faute, devient l'objet de la censure, et ne se mariera jamais dans le quartier.» (MERCIER, cit., vol. I, p. 457).

19 Esempio significativo è lo sviluppo degli *Champs-Élysées*, zona che si 'urbanizzò' per mezzo di iniziative private, spesso caratterizzate da una vera e propria speculazione edilizia diretta dalle grandi famiglie della città; eppure tali imprese dovettero confrontarsi con un sempre più accentuato controllo da parte del *directeur général de Bâtiments*, interessato a salvaguardare il modello di *promenade publique* che era riuscito a installarsi sull'asse in questione. Si rimanda a questo proposito alle ricostruzioni offerte da Laurent Turcot nel quadro di un'estesa indagine sulla trasformazione del paradigma della passeggiata pubblica e sulle peculiarità del fenomeno in ambito parigino: LAURENT TURCOT, *Le promeneur à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 209-271.

piuttosto caotico. Nelle aree dalla forte densità urbana le speculazioni private avevano infatti finanziato la costruzione di numerose abitazioni collettive che si erano installate in alcuni quartieri storici della capitale, come quello della *Grève*, del *Louvre*, delle isole e di *Saint-Michel*, aggravandone fortemente le condizioni.

Alla densificazione e all'espansione verticale degli edifici si aggiungeva l'ampliamento dei confini storici della capitale che, alla fine del XVIII secolo, si estendeva fino al *Mur des Fermiers généraux*, i cui lavori erano cominciati nel 1784. A differenza di quelle passate, la nuova cinta muraria non aveva scopi militari-difensivi né 'rappresentativi', bensì fiscali, essendo una barriera doganale destinata alla regolarizzazione della percezione delle imposte sulle merci, in particolare sulle derrate alimentari e materiali da costruzione, raccolte dalla *Compagnie des Fermiers généraux*; all'intersezione con le grandi strade provenienti dalla provincia, il percorso delle mura era interrotto da *pavillons de perception*<sup>20</sup> che, ideati dall'architetto Claude-Nicolas Ledoux, ospitavano gli alloggi e gli uffici degli agenti della Compagnia<sup>21</sup>.

La barriera riscosse subito la ferma ostilità dei cittadini, come del resto dimostra la furia distruttiva che vi si scagliò contro in epoca rivoluzionaria<sup>22</sup>. Numerosi *pamphlets*, versi satirici e trattati polemic<sup>23</sup> testimoniano il diffuso malessere verso quelle *barrières*

20 Nei progetti iniziali il numero di tali *barrières* avrebbe dovuto essere di 60, ma l'enorme costo determinò una loro riduzione a 54; per lo stesso motivo, alcune idee architettoniche di Ledoux saranno ridimensionate. Si tiene a precisare che l'esistenza di imposte sulle merci entranti in città non è certo una novità; tuttavia, ciò che le *Mur des Fermiers généraux* istituiva era una regolarizzazione dei procedimenti di riscossione, affidate appunto alla *Compagnie*, tale da rendere alquanto difficoltoso l'accesso in città previo pagamento, e controllo, delle merci.

21 Per l'approfondimento delle fasi di costruzione delle *Barrières de Paris* e delle polemiche che esse suscitarono cfr. E. FRÉMY, «L'enceinte de Paris, construite par les fermiers-généraux et la perception des droits d'octroi de la ville (1784-1791)», *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, n. 39, 1912, pp. 115-148; HENRI LAVEDAN, *Histoire de l'urbanisme, Renaissance et temps modernes*, Paris, H. Laurens, 1941, pp. 189 e sgg.; DANIEL RABREAU, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux, William Blake & Co, 2000, pp. 200-218; BERNARD ROULEAU, «L'espace et ses limites», in Id., *Village et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain*, Paris, Seuil, 1985, pp. 102-129; ANTHONY VIDLER, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge, The MIT Press, 1990, pp. 209 e sgg.

22 L'ostilità verso il *Mur des Fermiers généraux* deve tuttavia essere inserito in un discorso più ampio intorno al potere della monarchia e soprattutto intorno ai limiti della sua amministrazione. In effetti, se parte dell'avversione era diretta verso l'esistenza stessa delle imposte, stabilite dal potere politico, un'altra grande parte si focalizzava sull'arbitrarietà dei meccanismi di riscossione e sui soprusi operati dalla *Compagnie des Fermiers généraux*. Scriveva Mercier: «Je ne passe point devant l'hôtel des Fermes, sans pousser un profond soupir. Je me dis: là s'engouffre l'argent arraché avec violence de toutes les parties du royaume, pour qu'après ce long et pénible travail, il entre altéré dans les coffres du roi. Quel marché ruineux, quel contrat funeste et illusoire a signé le souverain! Il a consenti à la misère publique, pour être moins riche lui-même.» (MERCIER, cit., vol. I, pp. 660-661). Per un approfondimento sulla storia della Compagnia cfr. VIDA AZIMI, *Un modèle administratif de l'Ancien Régime: les commis de la Ferme générale et de la Régie générale des aides*, Paris, Éd. Cnrs, 1987; YVES DURAND, *Les Fermiers généraux au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Puf, 1971.

23 Come ad esempio la *Réclamation d'un citoyen contre la nouvelle enceinte de Paris...* in cui si legge: «Les bienséances publiques, les droits & la santé des Citoyens, ont été sacrifiés à l'ambition de cette



simbolo di una soffocante autorità in azione non soltanto nell'opprimente imposizione fiscale, ma anche in un controllo totale sul movimento di denaro, merci, persone, libri e per estensione idee<sup>24</sup>. Scriveva Louis-Sébastien Mercier:

On paie, on entre dans dix bureaux: on donne vingt signatures pour un ballot ou pour une valise. Si vous avez des livres avec vous, on vous envoie encore faire un petit tour rue du Foin, à la chambre syndicale, et l'inspecteur de la Librairie saura quel est le goût de vos lectures.

Vous avez beau murmurer, vous plaindre, dire, prouver que c'est de la folie, une frénésie; que gêner le commerce, c'est défendre à l'État de s'enrichir: les commis et les forts de la douane ne vous entendent pas. On dirait que tous ces ballots sont confisqués, leur appartiennent, et qu'ils ne vous les rendent que par pure générosité.<sup>25</sup>

Allo stesso tempo, la delimitazione dello spazio urbano, istituita innanzi tutto per ragioni di ordine economico, finiva per assecondare la tradizionale rappresentazione della città come luogo chiuso, le cui mura definivano la sua stessa natura<sup>26</sup>; egualmente,

---

Compagnie honteuse; elle a, sans peine, triomphé de la raison & de la justice, en élevant autour de la Capitale des François, un monument servoient autrefois à défendre les Villes, à protéger les Citoyens contre les ennemis de l'État; ceux qu'elle élève aujourd'hui autour de Paris, ne serviroit qu'à nuire aux habitants, qu'à les opprimer plus sûrement.» (JACQUES-ANTOINE DULAURE, *Réclamation d'un citoyen contre la nouvelle enceinte de Paris, élevée par les Fermiers-généraux*, 1787, p. 5) La polemica risulta ancora più forte dall'insistenza posta dall'autore sul contrasto tra l'azione della Compagnia e gli interventi della monarchia nel terreno della salute pubblica; la cinta muraria, infatti, sembrava impedire quella libera circolazione dell'aria che lo stato, dietro le pressioni di un'opinione pubblica 'igienista' particolarmente agguerrita, tentava di favorire con l'eliminazione degli ostacoli architettonici più ingombranti: «Ainsi, dans le moment que le Gouvernement s'occupe à transporter l'Hôpital de l'Hôtel-Dieu hors de la Ville, à le diviser en quatre parties séparées, à abattre les maisons des ponts, à établir des quais sur les bords de la Seine où il en manque, pour faire circuler l'air plus librement & procurer de la salubrité à quelques quartiers de Paris, la Ferme travaille à contrarier ces vues de bienfaisance, à arrêter l'air pur, à maintenir dans cette Ville les exhalations meurtrières dont son atmosphère se charge continuellement. Les obstacles qu'une Administration éclairée renverse d'un côté, le pouvoir audacieux de la Ferme l'établit d'un autre.» (Ivi, p. 15).

- 24 L'ostilità verso le barriere progettate da Ledoux si esprimeva nelle formulazioni letterarie, ma anche in una cultura 'popolare' del proverbio, del gioco di parole e dei versi condivisi da una trasmissione orale di considerevole interesse, cui possiamo accedere grazie ad Alfred Delvau. Nel 1865 veniva infatti pubblicata una raccolta di numerosi aneddoti, di volta in volta dedicati a una diversa barriera parigina, che nell'insieme forgiavano una rappresentazione della città chiusa dalle mura della *Ferme générale* come una prigione. Del resto, uno dei *murmures* più conosciuti instaurava esplicitamente il rapporto città-prigione: «Pour augmenter son numéraire / Et accourir notre horizon, / La Ferme a jugé nécessaire / De mettre Paris en Prison.» (cit. in ALFRED DELVAU, *Histoire anecdotique des barrières de Paris*, Paris, E. Dentu, 1865, p. 10).

- 25 MERCIER, cit., vol. I, p. 297.

- 26 Se le frizioni fra esterno e interno prevedevano un rapporto di implicita subordinazione di ciò che era considerato 'esterno' e ciò che invece restava all'interno delle mura, l'insofferenza verso le *barrières* si articola anche nel senso di una presa di coscienza da parte degli stessi cittadini della sorta di 'reclusione' in cui sono obbligati, attraverso una separazione spaziale da quelle campagne di cui non possono più godere liberamente. Così, un contemporaneo scriveva nel suo diario: «Le Parisien avait d'autant plus de raison de murmurer et de marquer son mécontentement dans cette circonstance, qu'on lui enlevait tous les agréments de la promenade extérieure en le privant de doux plaisir de pouvoir contempler les campagnes verdoyantes comme de celui de respirer, fêtes et dimanches, un air pur après avoir travaillé toute une semaine dans des habitations, dont un grand nombre était aussi tristes que malsaines...» (*Journal de Hardy, libraire parisien* [21 octobre 1784], cit. in ROULEAU, cit.,

proprio l'esistenza di quella netta separazione tra interno ed esterno, contribuiva ad alimentare quelle frizioni tra città e campagna che storicamente contrapponevano i due universi, il primo considerato come organismo parassitario nei confronti dell'altro, secondo una visualizzazione fortemente accentuata dalla critica fisiocratica.

Nell'ultimo ventennio del XVIII secolo la città era riuscita quindi a impossessarsi di ampi spazi precedentemente al di fuori della tradizionale urbanizzazione; con l'ampliamento dei suoi confini, Parigi affermava la sua imponente presenza sul territorio in termini demografici<sup>27</sup>, ma anche prettamente architettonici. In effetti, se già l'espansione dei *faubourgs*, secondo meccanismi peculiari a ciascun quartiere, si era attivata nel rispetto di determinati criteri stilistici, spesso imposti e regolamentati dalle autorità edili, anche il ripensamento di alcuni spazi già urbanizzati obbediva a medesime esigenze artistico-architettoniche. Insieme alle speculazioni private, numerose iniziative pubbliche parteciparono alla trasformazione del volto della capitale e alla resa di uno spazio cittadino che, se non era ancora ripensato in termini propriamente urbanistici, si presenterà alle soglie della Rivoluzione profondamente rinnovato, almeno nella bellezza di alcune strutture.

#### *Architettura urbana a Parigi nella seconda metà del XVIII secolo*

Alcuni edifici-chiave del panorama cittadino vennero ristrutturati, mentre altri, destinati a divenire nuovi fulcri della rappresentazione urbana, vennero progettati *ex novo*.<sup>28</sup> Di

---

p. 105).

27 Secondo le stime di Bernard Lepetit la popolazione di Parigi raggiunge i 220000 abitanti all'inizio del XVII secolo, 430000 nel 1650, 510000 all'inizio del Settecento, 570000 alla sua metà e i 620000 alla vigilia della Rivoluzione. Lepetit segnala inoltre il peso di Parigi all'interno del contesto più ampiamente francese, registrando, tra la metà del Seicento e la metà del Settecento sette volte il numero degli abitanti della media delle cinque città che la seguono per importanza; nella seconda metà del XVIII secolo lo scarto diminuisce mostrandosi forte la densificazione urbana di Lyon, Marseille, Bordeaux, Nantes e Lille. Cfr. BERNARD LEPETIT, «La population urbaine», in JACQUES DUPÂQUIER (dir.), *Histoire de la population française. De la Renaissance à 1789*, Paris, Puf, 1988, pp.81-94. Cfr. anche: JACQUES DUPÂQUIER, *Statistiques démographiques du Bassin parisien: 1636-1720*, Paris, Gauthier, 1977; GEORGE DUPEUX, *Atlas historique de l'urbanisation de la France*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1981; JEAN DE VRIES, *European Urbanization*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

28 Cfr. LEONARDO BENEVOLO, *Le città nella storia d'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1993; JEAN CHAGNIOT, *Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette 1988; CLEARY, cit.; ALFRED FIERRO, *Histoire et Dictionnaire de Paris*, Paris, Robert Laffont, 1996; LOUIS HAUTECEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. III, *Première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle: le style de Louis XV*, Paris, Picard, 1950; Id., *Histoire de l'architecture classique en France*, t. IV, *Seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le style de Louis XVI, 1750-1792*, Paris, Picard, 1952; JEAN-LOUIS HAROUEL, *L'embellissement des villes. L'urbanisme français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Picard, 1993; PIERRE LAVEDAN, *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes*, cit.; Id., *Nouvelle histoire de Paris. Histoire de l'urbanisme à Paris*, Paris, Hachette, 1975; MICHEL LE MOËL (dir.), *L'urbanisme parisien au siècle des Lumières*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1997; JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès, 1989; PAOLO SICA, *Storia*

grande impatto fu l'architettura legata alle funzioni del culto, con particolare riferimento ai difficoltosi lavori per le chiese di *Saint-Genève*<sup>29</sup> e della *Madeleine*<sup>30</sup>. La prima, costruita sul sito dell'antica abbazia omonima, si installava nella zona prossima alla *Sorbonne*, già caratterizzata da una forte concentrazione urbana; la seconda, invece, veniva pensata per sfruttare appieno la prospettiva monumentale offerta dalla *rue Royale*, andando ad abbellire ulteriormente un quartiere in piena evoluzione architettonica. In entrambi i casi però, le strutture si delineavano come interventi mirati, specifici, di 'decoro' cittadino, inserendosi in un tessuto urbano senza prevederne la generale riorganizzazione.

Le intenzioni artistiche non furono certamente le sole a guidare l'azione della monarchia verso la trasformazione urbana, come si vede ad esempio dalle ripetute ricostruzioni dell'*Hôtel Dieu* a seguito dagli incendi che lo distrussero nel 1718, 1737 e 1772. Spazi prettamente 'monarchici', desiderati dal potere per le proprie necessità militari e di prestigio, sono invece l'*Hôtel des Invalides*<sup>31</sup>, edificato nell'ultimo trentennio del XVII secolo e successivamente ristrutturato, e l'*Hôtel de l'École royale militaire*<sup>32</sup>; si segnalano inoltre le riorganizzazioni delle prigioni, in particolare quelle del *Temple* e della *Force* e l'ingrandimento del *Palais Royal*. Grande importanza ebbe anche

---

dell'urbanistica. *Il Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1976.

- 29 I lavori della chiesa di *Saint-Genève* cominciarono sotto la direzione dell'architetto Jacques-Germain Soufflot nel 1764 e sollevarono accese polemiche relative soprattutto alla progettazione della cupola, da molti giudicata sproporzionata rispetto al resto della struttura e quindi a rischio di crollo; le sue dimensioni furono infine ridimensionate dai continuatori dell'opera di Soufflot a seguito della sua morte nel 1780.
- 30 L'antica chiesa di *Sainte-Marie-Madeleine* si trovava al di fuori della delimitazione urbana stabilita dalle mura di Charles V, ma lo sviluppo sei-settecentesco del *faubourg* rese necessario un suo ripensamento, concretizzatosi nella progettazione di un nuovo edificio. Nel 1757 venne presentato un primo progetto dall'architetto Pierre-Constant d'Ivry, già riorganizzatore del *Palais Royal* nel 1754; i lavori per la chiesa cominciarono tra il 1763 il 1764, ma si interruppero alla morte del suo ideatore, avvenuta nel 1777. Diversi progetti vennero allora proposti per la prosecuzione e trasformazione di quel cantiere, alimentando una vitalità artistica cui parteciperà anche Étienne-Louis Boullée. Fu infine l'allievo di Ivry, Guillaume-Martin Couture ad assumere la responsabilità dei lavori successivi, nuovamente arrestati con l'inizio della Rivoluzione.
- 31 La struttura dell'*Hôtel des Invalides*, voluta da Louis XIV negli anni '70 del XVII secolo, era pensata per inserirsi in uno dei *faubourgs* sud-occidentali della città, in una zona compresa all'interno dei confini urbani solo nel corso del Settecento. La costruzione della chiesa fu affidata a Jules-Hardouin Mansart, che proprio in quegli stessi anni era impegnato nella progettazione di numerose imprese, tra cui il *Grand Trianon* a Versailles, *Place des Victoires* e l'attuale *Place Vendôme*. La chiesa *des Invalides* fu conclusa solo nel 1706 e più volte riorganizzata, soprattutto internamente, nel corso del XVIII secolo. Nel 1778, sarà chiamato a sovrintendere i lavori di ristrutturazione Boullée, impiego che mantenne per poco tempo, fino al 1782.
- 32 Spinto alla sua fondazione dietro le pressioni del *mareschal* de Saxe e Madame de Pompadour, Louis XV affiderà la costruzione all'architetto Ange-Jacques Gabriel che già agli inizi degli anni '50 presentò un primo progetto. Sebbene la scuola accolga i primi cadetti nel 1756, i lavori proseguono negli anni con numerosi rallentamenti dovuti alla diminuzione dei finanziamenti; si concluderanno nel 1780, in parallelo alla riorganizzazione dell'attuale *Champs-de-Mars* che assicurava all'edificio una prospettiva unica. Anche per questo cantiere fu chiamato Boullée che, ancora una volta, si dimetterà presto dalla carica proposta, sempre nel 1782.

l'architettura 'degli spettacoli', concretizzata nell'*Opéra*<sup>33</sup>, ma anche nei teatri *des Italiens* e *Français*, inaugurati rispettivamente nel 1782 e 1783; notevole fu infine la costruzione dell'*École royale de Médecine et Chirurgie*.

In questa pur sintetica esposizione delle principali strutture architettoniche che sorsero in tempi diversi, ma che nella seconda metà del XVIII secolo subirono radicali processi di riorganizzazione, è necessario includere l'edificio della *Halle aux blés*, i cui lavori iniziarono nel 1763, sotto la direzione di Nicolas Le Camus de Mézières, e che era stato progettato per rispondere ad alcuni importanti criteri funzionalistici determinati dall'esigenza di far circolare liberamente aria, merci e persone; nel 1781 la maestosa costruzione venne inoltre ricoperta da una cupola, capolavoro della tecnica contemporanea per le dimensioni previste<sup>34</sup>. Il nuovo mercato si ergeva in una delle zone a più alta densità abitativa, in cui lo sviluppo urbanistico settecentesco aveva agito con problematica rilevanza, portando all'aumento delle superfici costruite, all'innalzamento delle costruzioni già esistenti, in assenza di una coerente riconsiderazione dell'intero quartiere. Eppure, la struttura si offriva all'ammirazione dei contemporanei per bellezza e funzionalità; e un celebre viaggiatore inglese, l'agronomo Arthur Young, elogiò ampiamente quell'edificio, mirabilmente progettato in tutte le sue parti, così da produrre una perfetta comunione tra eleganza stilistica e funzionalità degli ambienti:

But far the finest thing I have yet seen at Paris in the *Halle aux bleds*, or corn market: it is a vast rotunda; the roof entirely of wood, upon a new principle of carpentry, to describe which would demand plates and long explanations; the gallery is 150 yards round, consequently the diameter is as many feet: it is as light as if suspended by the fairies. In the great area, wheat, pease, beans, lentils, are stored and sold. In the surrounding divisions, flour on wooden stands. You pass by stair-cases doubly winding within each other to spacious apartments for rye, barley, oats, &c. The whole is so well planned, and so admirably executed, that I know of no public building that exceeds it in either France or England. And if an appropriation of the parts to the conveniences wanted, and an adaptation of every circumstance to the end required, in union with that elegance which is consistent with use, and that magnificence which results from stability and duration are the

33 O meglio le due sale dell'*Opéra*, la prima all'interno del *Palais Royal*, costruita nel 1770 ma distrutta da un incendio nel 1781, la seconda nei pressi della porta *Saint Martin*, costruita nel 1781, distrutta da un incendio nel 1871 durante la *Commune* e successivamente ricostruita.

34 Oltre agli studi generali sull'architettura del Settecento francese, cfr. FRANÇOISE BOUDON – ANDRÉ CHASTEL – HÉLÈNE COUZY – FRANÇOISE HAMON (éd.), *Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles à Paris*, Paris, Éd. C.N.R.S., 1977; ANDRÉ CHASTEL (dir.), «L'aménagement du marché central de Paris, de la 'Réformation des Halles' du XVI<sup>e</sup> siècle à celle du XIX<sup>e</sup>», *Bulletin monumental*, n. 127, 1969, pp. 7-26 – pp. 70-106; MARK K. DEMING, *La Halle aux blés de Paris. Cheval de Troie de l'abondance dans la capitale des Lumières*, Bruxelles, Archives d'Architecture moderne, 1984; DORA WIEBENSON, «The Two Domes of the Halle au Blé», *The Art Bulletin*, n. 55, 1973, pp. 167-188.

criteria of public edifices, I know nothing that equals it; it has but one fault, and that is situation; it should have been upon the banks of the river, for the convenience of unloading barges without land carriage.<sup>35</sup>

Se le iniziative fin qui ricordate hanno per oggetto specifiche strutture, è opportuno segnalare come esse si sviluppino in assenza di un coerente piano di miglioramento propriamente urbanistico poiché, pur arricchendo il patrimonio edilizio della città, si disinteressavano del suo tessuto complessivo.

Di natura parzialmente diversa sono invece gli interventi che proseguono la tradizionale politica delle *places royales*, che trova la sua manifestazione più grandiosa nella magnifica *Place Louis XV*<sup>36</sup>, il cui concorso per la progettazione fu bandito nel 1748, ma la cui proposta avanzata da Ange-Jacques Gabriel venne approvata solo nel 1755. La piazza era concepita per essere il centro di una nuova prospettiva, determinata da quella espansione urbana che aveva progressivamente allontanato i confini della città dal *Palais des Tuileries*, permettendo lo sviluppo di sontuosi giardini che, proprio in quegli anni, proseguivano idealmente lungo l'asse degli *Champs-Élysées*. La piazza in onore del sovrano avrebbe dovuto così diventare il fulcro di un sostanziale spostamento dell'intera rappresentazione urbana; spostamento che ribadiva la distanza dal centro 'storico' affermando l'esistenza di un'area in piena espansione edilizia che avrebbe però mantenuto un decoro e uno stile adeguati. L'organizzazione della futura *Place de la Révolution* affiancava coerentemente la sistemazione delle passeggiate pubbliche, le più frequentate delle quali erano proprio quelle tradizionali del *Cours la Reine*, delle *Tuileries*, dei giardini del *Palais du Luxembourg*, ora 'in competizione' con lo sviluppo dei *boulevards* e degli *Champs-Élysées*.

Lo slancio edilizio della capitale era sotto gli occhi di tutti e la convinzione del raggiungimento di uno splendore artistico ineguagliabile si trova ad esempio nelle parole dell'architetto Pierre Patte, che così inizia il suo *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*:

Pour se convaincre des progrès de l'architecture, il ne faut que jeter les yeux sur

35 ARTHUR YOUNG, *Travels during the years 1787, 1788 and 1789, Undertaken more particularly with a View of ascertaining the cultivation, wealth, resources, and national prosperity, of the Kingdom of France*, Dublin, Cros-Wogan, White, 1793, pp. 131-132.

36 Cfr. TURCOT, cit. Così commentava Arthur Young: «By the Boulevard, to the Place Louis XV, which is not properly a square, but a noble entrance to a great city. The façades of the two buildings erected are highly finished. The union of the Place Louis XV, with the Champs Elisées, the garden of the Tuileries and the Seine is open, airy, elegant, and superb; and is the most agreeable and best built part of Paris; here one can be clean and breath freely.» (YOUNG, cit., p. 131).

cette quantité de bâtimens en tout genre, dont Paris s'est embelli sous ce règne. Jamais le vrai goût de l'architecture antique n'a été aussi général; il a répandu son influence sur toutes les parties de cet art. Les maisons simples particuliers sont aujourd'hui décorées avec noblesse, que n'avoient pas toujours autrefois les palais des grands.<sup>37</sup>

Il gusto contemporaneo, dalle forme classiche ripensate in composizioni ricche e moderne, risplendeva così nell'intera città, la cui «noblesse» prendeva corpo in ogni palazzo e struttura, diffondendo capillarmente il sentimento di *grandeur* su cui Parigi andava caratterizzandosi. Accanto agli edifici privati si ergevano poi quelli pubblici:

Combien d'édifice publics de la plus grande somptuosité n'a-t-on pas vu s'élever? Le bâtiment de l'École-Militaire, du dessin de M. Gabriel, premier architecte du Roi, lorsqu'il sera terminé suivant le modèle, surpassera celui des Invalides, tant par l'étendue que par la beauté de la composition. La place de Louis XV, au Pont-Tournant, avec toutes ses dépendances, est le monument le plus magnifique & le plus vaste que l'on ait encore entrepris en ce genre. L'église de S<sup>te</sup>. Geneviève, de M. Soufflot; celle de la Magdeleine, de M. Constant, vont bientôt orner cette Capitale de deux édifices, uniques par la beauté, la légèreté & la noblesse de leur architecture. Tous ces hôtels admirables qui décorent les faubourgs S. Germain, S. Honoré & le Marais; la fontaine de la rue de Grenelle, le bâtiment des Enfants-Trouvés, celui du Trésor de Notre-Dame, le portail de Saint Sulpice, les nouveaux bâtimens du Palais-Royal, la continuation du Louvre dont on est redevable au zèle de M. le marquis de Marigny, ainsi que de pouvoir admirer sans obstacles sa colonade, qui est le triomphe de l'architecture Française: enfin, témoins qui déposeront aux yeux de l'avenir la perfection où cet art a été porté de nos jours.<sup>38</sup>

Eppure, la città veniva abbellita da imprese pubbliche imponenti che si installavano in aree già sature senza un ripensamento complessivo dell'ambiente cittadino. La situazione era tanto più grave quanto maggiore era lo sviluppo disorganico dell'urbanizzazione, che le autorità edili potevano tentare di regolamentare ma che difficilmente si sarebbe arrestato. Le iniziative private si esprimevano così nella costruzione di sontuose dimore nei nuovi quartieri di espansione, nella ristrutturazione di *hôtels* già esistenti insieme ad eventuali loro ingrandimenti, ma soprattutto nella realizzazione di nuovi spazi abitativi creati attraverso l'estrema parcellizzazione e la

---

37 PIERRE PATTE, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV. Procédés d'un Tableau du progrès des Arts & des Sciences sous ce Règne, ainsi que d'une Description des Honneurs & des Monumens de gloire accordés aux grands Hommes, tant chez les Anciens que chez les Modernes; & suivis d'un choix des principaux Projets qui ont été proposés pour placer la Statue du Roi dans les différens quartiers de Paris*, Paris, chez Desaint-Saillant, 1765, p. 4.

38 Ivi, p. 4. Prosegue nella nota (a): «(a) Pour avoir une énumération de tous les grands bâtimens depuis vingt ans à Paris, on peut ajouter l'Abbaye Royale de Panthemont, l'Hôtel de la Ferme du Tabac, les Églises de Saint Roch & de Saint Louis du Louvre, les Portails de Saint Eustache & de l'Oratoire, la Salle de l'Opéra, le Bâtiment des Quinze-vingt, la nouvelle Halle au bled avec tous ses environs, le grand Egoût de Paris, entrepris en 1737, de cinq mille cinq cent toises de long, la Garre pour les bateaux de l'approvisionnement de Paris, & les nouveaux Boulevard.» (Ivi, pp. 4-5).

verticalizzazione degli immobili. Al di là del loro valore artistico, gli *embellissements* contribuivano in parte ad accrescere i problemi derivanti dall'intensa urbanizzazione; operazioni edilizie atte ad esaltare il prestigio della capitale, essi non si preoccupavano del tessuto urbano complessivo e la loro stessa esistenza se da una parte manifestava la ricchezza e la potenza della monarchia, dall'altra testimoniava la sostanziale inefficienza delle istituzioni di fronte ai problemi urbani più urgenti.

L'evidenza di questi finiva così per ribaltare il giudizio sulla città, il cui splendore architettonico era offuscato da un quadro urbano ben più allarmante, come del resto sottolinea il viaggiatore russo Nikolaj Mihajlovi Karamzin che, dopo aver lungamente ricordato lo stupore che lo aveva colto al primo impatto con una Parigi magnifica e monumentale, avverte il lettore di non lasciarsi trarre in inganno, poiché dietro quelle meraviglie permane un quadro di sporcizia e degrado ripugnanti:

... en allant plus loin, vous verrez.... des rues étroites, un mélange choquant de richesse et de misère; à côté d'une brillante boutique de bijoutier un tas de pommes et de harengs pourris; partout de la boue, et même du sang, coulant, en petits ruisseaux, des boucheries; vous vous serrez le nez et vous fermez les yeux. Le tableau de la ville somptueuse s'assombrit dans vos pensées, et il vous semblera que de toutes les villes de l'univers, par des conduits souterrains, la malpropreté et l'ordure viennent s'amonceler à Paris. (...)

A chaque pas, en un mot, c'est une nouvelle atmosphère, ce sont de nouveaux objets de luxe ou bien la saleté la plus répugnante, si bien que vous serez obligé d'appeler Paris la plus magnifique et la plus immonde, la plus parfumée et la plus empestée des villes. Les rues sont toutes, sans exception, resserrées et sombres, à cause de la hauteur des maisons.<sup>39</sup>

## 1.2 Questioni di salubrità, regolamentazioni e progetti di riforma

La rapida crescita della popolazione urbana e una disposizione spaziale ispirata non già a logiche prestabilite quanto piuttosto alla spontaneità delle iniziative edili acuiscono le differenze tra le aree che compongono la realtà cittadina. Per quanto la vera e propria gerarchizzazione degli spazi sia un fenomeno posteriore, nella seconda metà del XVIII secolo iniziano a profilarsi alcune caratterizzazioni dei quartieri determinate dal raggruppamento di specifiche tipologie sociali<sup>40</sup>. Così, se le zone centrali continuano a mantenere una certa varietà nella compresenza di ricche famiglie, con i rispettivi palazzi, e 'classi' popolari, con i rispettivi spazi abitativi e lavorativi, alcuni settori di

39 NIKOLAJ MIHAJLOVI KARAMZIN, *Voyage en France, 1789-1790 traduit du russe et annoté par A. Legrelle*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1867, p. 88.

40 Cfr. BONIN – LANGLOIS, *Atlas de la Révolution française*, cit.

più recente urbanizzazione intraprendono un cammino diverso, cominciando a instaurare quei meccanismi di diversificazione sociale che convergono in conseguenti interventi costruttivi. Ad esempio, lo sviluppo dei *faubourgs* occidentali intorno alla *Chaussée d'Antin* o agli *Champs-Élysées* è incoraggiato dalla costruzione di sontuose dimore, dall'interessante valore artistico, da parte dell'aristocrazia e della facoltosa borghesia; le autorità edilizie vi intervengono, regolamentando la disposizione generale delle strutture, codificando il decoro auspicato per quei nuovi spazi cittadini e assecondando, di fatto, la caratterizzazione 'alta' di quelle zone, sempre più in contrasto con la disorganica geografia dei quartieri sviluppati nel segno della compresenza sociale.

Tuttavia, se pure cominciano a manifestarsi profonde differenze, soprattutto sul piano estetico e prettamente architettonico, l'intera comunità condivide i medesimi problemi, che condizionano la vita dei cittadini e verso i quali un'opinione pubblica sempre più agguerrita indirizzerà le proprie condanne che, spesso implicite in veri e propri progetti di riforma, plasmano una rappresentazione della città dove sono messe sotto accusa le sue singole parti e la struttura di insieme. Due tipi di sollecitazioni sembrano contraddistinguere la critica settecentesca nei confronti delle realtà urbane, una di tipo in qualche modo estetico e una di tipo squisitamente igienico-sanitario; se il primo approccio si esplicita in alcuni interventi tesi alla riorganizzazione del tessuto stradale, il secondo emerge da progetti di riforma e scritti polemici interessati alla denuncia di specifiche criticità urbane considerate nella loro negativa influenza sull'uomo, sia all'interno di una dimensione di disagio sensoriale (rintracciabile in particolar modo nella questione degli 'odori della città'), sia, soprattutto, in quella prettamente sanitaria, essendo ormai forte il peso delle scoperte scientifiche nei meccanismi di rappresentazione e nelle proposte di trasformazione della realtà.

La città risulta allora dalla riflessione intellettuale-riformista settecentesca come un organismo infetto, putrido, preoccupante, e ancora nel 1789, il giornalista Antoine Tournon ricordava la necessità di un immediato intervento, giacché «Le besoin est pressant, la Capitale n'est plus qu'un vaste cloaque, l'air y est putride»<sup>41</sup>. Alla radice di

---

41 Proseguiva: «.... Déjà il n'est plus possible d'aller à pied dans certains quartier, sans courir des dangers réels; déjà il en est de si infectes, que les habitants y respirent à peine; déjà de funestes effets de la putridité se sont trop fait apercevoir; attendra-t-on quelque invention miraculeuse?» (ANTOINE TOURNON, *Moyens de rendre parfaitement propres les rues de Paris, ainsi que les Quais, Places, Cul-de-sacs, Ateliers, Cours, Allées, Manufactures, Halles & Boucheries, avec l'avantage de rétablir la salubrité dans cette Capitale, & de faire l'application de ces mêmes Moyens dans toutes les Villes, Bourgs & autres lieux du Royaume*, Paris, Lesclapart, 1789, p. 60). Cfr. JACQUES GUILHAUMOU, «Antoine Tournon, un journaliste patriote à l'épreuve des principes», *Annales historique de la*



tale condanna si trovano preoccupazioni di tipo sanitario che i progressi della medicina sei-settecenteschi hanno posto sotto nuova luce, premendo sulla riconsiderazione del rapporto tra malattia e ambiente. In effetti, l'opinione che il contagio potesse avvenire anche in assenza di un contatto diretto, giustificata dall'idea che i corpi esalassero corpuscoli sottili e rapidi, sulla base della teoria corpuscolare di Robert Boyle, coinvolgeva direttamente il ruolo dell'ambiente nella problematica questione della diffusione delle epidemie. La possibilità di un intervento sull'ambiente per ridurre le malattie, e la mortalità, è del resto consentita da quella ripresa della tradizione ippocratica che caratterizza lo sviluppo della medicina nel XVIII secolo. Al di là delle diverse impostazioni delle singole scuole, al di là degli scontri tra approcci meccanicistici e approcci vitalisti, al di là dell'interpretazione della medicina come scienza autonoma o meno, ciò che accomuna tale molteplicità di posizioni è la convinzione di un legame diretto tra malattia e ambiente, teorizzata nel trattato *Sulle arie, le acque e i luoghi* attribuito al celebre medico greco<sup>42</sup>.

Proprio la considerazione dell'ambiente come oggetto suscettibile di trasformazione, rende allora possibile un intervento che, agendo sulle cause ritenute responsabili del contagio, si delinea nell'ottica della prevenzione, diventata chiave della riflessione intellettuale e elemento essenziale per la comprensione di certe iniziative concrete che testimoniano il ruolo determinante della scienza nella pratica governativa settecentesca<sup>43</sup>.

In particolare, al centro delle preoccupazioni 'igieniste' sono le questioni legate all'insalubrità dell'aria e dell'acqua, causata dall'eccessiva densità urbana, dalla prossimità delle abitazioni ad ospedali e cimiteri, dall'inefficienza del sistema fognario

---

*Révolution française*, vol. 1, n. 351, 2008, pp. 3-27.

42 GRAZIA TOMASI, *Per salvare i viventi. Le origini settecentesche del cimitero extraurbano*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 238 e sgg. Cfr. SABINE BARLES, *La ville délétère: médecins et ingénieurs dans l'espace urbain. XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 1999; ELENA BRAMBILLA, «La medicina del Settecento: dal monopolio dogmatico alla professione scientifica», in *Storia d'Italia. Annali*, vol.7, *Malattia e medicina*, 1984, pp. 129-133; ANDREW CUNNINGHAM – ROBERT FRENCH (ed.), *The Medical Enlightenment of the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; JEAN EHRARD, «Opinions médicales en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. La peste et l'idée de contagion», *Annales E.S.C.*, n. 12, 1957, pp. 49-59; JACQUES GUILLERME, «Le malsain et l'économie de la nature», *Dix-huitième siècle*, n. 9, 1977, pp. 61-72; ROSELYNE RAY, «Anamorphoses d'Hippocrate au XVIII<sup>e</sup> siècle», in DANIELLE GOUREVITCH (ed.), *Maladie et maladies: histoire et conceptualisation*, Genève, Droz, 1992, pp. 257-276.

43 Éric Brian, *L'État, l'armée, la science. Administrateur et géomètres au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1994; CHARLES COULSTON GILLISPIE, *Science and Policy in France at the End of the Old Regime*, Princeton, Princeton University Press, 1980; HAROLD T. PARKER, «French Administrators and French Scientist during the Old Regime and the Early Years of the Revolution», in RICHARD HERR – HAROLD PARKER (ed.), *Ideas in History*, Durham, Duke University Press, 1965, pp. 85-109; GEORGE ROSEN, *From Medical Police to Social Medicine. Essays on the History of the Health Care*, New York, Science History Publications, 1974.

e in generale dal mal funzionamento della distribuzione idrica. Un passo del *Tableau de Paris* sintetizza con grande suggestione i principali nodi problematici della condizione urbana, riuscendo a interpretare perfettamente le preoccupazioni sollevate dalla medicina:

Dès que l'air ne contribue plus à la conservation de la santé, il tue; mais la santé est le bien sur lequel l'homme se montre le plus indifférent. Des rues étroites, et mal placées, des maisons trop hautes et qui interrompent la libre circulation de l'air des boucheries, des poissonneries, des égouts, des cimetières font que l'atmosphère se corrompt, se charge de particules impures, et que cet air renfermé devient pesant et d'une influence maligne.

Les maisons d'une hauteur démesurée sont cause que les habitants du rez-de-chaussée et du premier étage sont encore dans une espèce d'obscurité lorsque le soleil est au plus haut point de son élévation.

Les maisons élevées sur les ponts, outre l'aspect hideux qu'elles présentent, empêchent le courant d'air de traverser la ville d'un bout à l'autre, et d'emporter avec les vapeurs de la Seine tout l'air corrompu des rues qui aboutissent aux quais.<sup>44</sup>

Strade strette, edifici troppo alti, attività produttive e commerciali emananti nocive esalazioni, fogne e cimiteri sono così gli elementi essenziali di un discorso sulla città che si struttura sulla tensione 'igienica' derivata dai progressi scientifici; essa si impone come il fulcro di una ricomposizione urbana che prende forma in un insieme di critiche e progetti di riforma che sottolineano l'inadeguatezza e l'arretratezza della realtà attraverso il ripensamento di una incisiva trasformazione.

#### *Ridefinizione degli spazi: la circolazione dell'aria*

Come sottolinea Richard Etlin<sup>45</sup>, a partire dagli anni '40 del XVIII secolo, con un incremento consistente nei decenni successivi, le attenzioni igieniste contemporanee concentrarono l'attenzione sull'aria, la cui purezza e positività per la respirazione erano valutate in base alla 'pesantezza' determinata dall'azione di specifiche cause, nella convinzione che le esalazioni prodotte dai processi fisiologici umani e da particolari

44 MERCIER, cit., vol. I, p. 114-115. Prosegue inoltre ironizzando sull'impossibilità per i cittadini di respirare aria pura anche nelle campagne, in quei luoghi che, lontani dalla città, avrebbero dovuto caratterizzarsi per la presenza di migliori condizioni: «Lorsque le citoyen veut, les fêtes et les dimanches respirer l'air pur de la campagne, à peine a-t-il mis le pied hors des barrières, qu'il trouve les exhalaisons infectes qui sortent des *gadoues* et autres immondices; elles couvrent les campagnes à demi-lieue de la capitale.» (Ivi, p. 115). È qui individuabile un accenno a quella diffusa condanna della città come organismo negativo rispetto alla campagna; tuttavia, è opportuno sottolineare come Mercier resti sempre un 'cittadino', così che la sua critica deve essere intesa coerentemente alle riflessioni generali sulle problematiche che caratterizzavano Parigi. Il peso della capitale si trova quasi riconfermato, anche nell'estensione delle sue più gravi mancanze, come in questo caso quelle legate all'immondizia, in spazi al di fuori di essa.

45 RICHARD ETLIN, «L'air dans l'urbanisme des Lumières», *Dix-huitième siècle*, n. 9, 1977, pp. 123-134.

attività alterassero la composizione dell'aria rendendola talmente 'spessa' da obbligarla in una nociva stagnazione<sup>46</sup>, riconosciuta come una delle maggiori cause di infezione e propagazione delle malattie<sup>47</sup>. Al di là delle specifiche interpretazioni sulle proprietà dell'aria e sulle possibili cause di deperimento, con l'avanzare del Settecento le polemiche 'igieniste' si modellano su medesime linee, convergenti verso la condivisa certezza che esistesse un legame consequenziale tra salubrità e libertà dell'aria, tra malattia e immobilismo.

Proprio per questo, l'edilizia abitativa costituisce una delle principali cause ritenute responsabili dell'insalubrità dell'aria: se da una parte le esagerate altezze degli edifici influivano negativamente sulle condizioni dei piani inferiori, già penalizzati dalla maggiore vicinanza agli odori tipici delle strade moderne, dall'altra parte le case sui ponti, criticate anche secondo criteri estetici che ne condannavano la mancanza di buon gusto determinato dal generale 'affastellamento' che le contraddistingueva, impedivano la libera circolazione delle correnti d'aria provenienti dal fiume.

Nell'ultimo ventennio del XVIII secolo prendono così forma alcuni interventi specificamente rivolti alla riorganizzazione del tessuto stradale che, di fatto, si ispirano a un ripensamento urbano in termini di decoro estetico e di adeguatezza sanitaria. È questo il caso delle operazioni di distruzione delle case sui ponti (in cui si troverà coinvolto lo stesso Boullée)<sup>48</sup> e, soprattutto, della regolamentazione riguardo l'altezza

46 In particolare si tratta delle concezioni mediche dette *aéristes*, che assegnavano all'aria un importante ruolo guaritore. Cfr. EMMANUEL LE ROY LADURIE (dir.), *La ville classique de la Renaissance aux Révolutions*, Paris, Seuil, 1981, pp. 453 e sgg.

47 Mathieu Géraud, professore alla facoltà di medicina di Parigi, scriveva: «Quoique nous ne sachons pas encore jusqu'à quel point sont salutaires ou nuisible les exhalaisons que fournit une classe d'êtres animés par rapport à une autre, la quantité énorme d'exhalaisons qu'ils poussent, soit par leurs poumons, soit par les pores infinies distribués sur toute la périphérie de leurs corps, les vapeurs de leurs immondices jointes aux miasmes variés, (...) que fournissent les arts et métiers qu'on exerce dans les villes, font que l'air y est continuellement épais et même dangereux.» (MATHIEU GÉRAUD, *Essai sur la suppression des fosses d'aisances, et de toutes espèces de voiries*, Amsterdam-Paris, 1786, pp. 92-93) Géraud è anche uno degli autori del *Projet de décret à rendre sur l'organisation civile des médecins et des autres officiers de santé* (Paris, Pyre, 1791) Sulla stessa linea si pone anche Félix Vicq d'Azyr, celebre anatomista, medico e professore: «Toute le monde sait combien les différentes modifications de l'air influent sur l'économie animale & sur la santé des hommes (...) Il est également certain que les qualités de l'atmosphère dépendent d'un nombre prodigieux de causes, qui concurrent plus ou moins à lui conserver ses propriétés naturelles, ou à lui en donner de factices; à le rendre léger ou dense, pur ou chargé de principes hétérogènes...» (FÉLIX VICQ D'AZYR, *Essai sur les lieux et les dangers des sépultures. Traduit de l'italien; publié avec quelque changement, & précédé d'un Discours préliminaire...*, Paris, Didot, 1778, pp. 99-100). Cfr. JEAN-JACQUES PEUMERY, «Vicq d'Azyr et la Révolution française», *Histoire des sciences médicales*, n. 35, 2001, pp. 263-270; YVES POULIQUEN, *Félix Vicq d'Azyr. Les Lumières et la Révolution*, Paris, O. Jacob, 2009.

48 Fu questa un'iniziativa riuscita e di grande importanza, in cui la richiesta di un'estetica urbana gradevole si coniugava perfettamente con l'esigenza di un'apertura che mettesse liberamente in comunicazione l'aria del fiume con quella della città. Scriveva Jacques de Horne: «Les ponts sont déjà dégagés de ces maisons qui les déroboient ridiculement à la vue, & qui interceptoient l'air le plus salubre & le plus vivifiant de la Capitale.» (JACQUES DE HORNE, *Mémoire sur quelques objets qui*

degli edifici, con cui si intendeva porre un freno all'espansione verticale della capitale e migliorare la circolazione dell'aria. Il 10 aprile 1783 una *déclaration royale*, poi confermata nelle *lettres patentes* del 25 agosto 1784, precisava alcune linee che avrebbero dovuto guidare l'espansione urbanistica, fissando l'altezza massima delle costruzioni in proporzione alla larghezza delle strade. La nuova regolamentazione prevedeva che le vie non più larghe di 23 piedi fossero la sede di edifici non più alti di 36 piedi, quelle la cui larghezza era compresa tra i 24 e i 29 piedi di case fino a 45 piedi ed infine per quelle oltre i 30 piedi di strutture architettoniche alte un massimo di 54 piedi<sup>49</sup>. Oltre a tentare di bloccare l'espansione verticale, la normativa edilizia istituiva un certo controllo sull'allineamento delle strade, nel tentativo di imporre una linearità che nella pratica era compromessa dalla tortuosità di molti percorsi e dalla presenza di costruzioni caoticamente disposte rispetto a quelle immediatamente adiacenti. Se già nel 1607 era stato stabilito un principio generale di allineamento cui gli edifici di nuova costruzione avrebbero dovuto attenersi, alla fine del XVIII secolo la sua efficacia sembra ancora discutibile; e, nel *Dictionnaire de la voirie*, l'avvocato parlamentare Auguste-Pierre Perrot ritiene opportuno richiamare l'attenzione sul problema, insistendo sulla nocività della disordinata edificazione progressiva che, portata avanti in maniera tendenzialmente autonoma dai privati, recava danno alla «commodité et utilité publique»:

L'alignement n'est pas requis seulement pour construire ou reconstruire sur la voie publique, on doit de même l'obtenir pour les ouvrages qui tendent à conforter les bâtiments; s'il en était autrement, on ne parviendrait jamais à donner aux rues les directions et largeurs dont elles sont susceptibles pour la commodité et l'utilité publique, parce que chaque propriétaire qui se trouverait dans le cas d'éprouver un retranchement nuisible à ses intérêts, au lieu de reconstruire dans un même temps la totalité de sa maison, entreprendrait à diverses reprises les parties par sous-œuvres sur les anciens vestiges et éluderait par ce moyen un retranchement nécessaire.<sup>50</sup>

La riforma del 1783 si poneva a conclusione di un tentativo di intervento da parte delle

---

*intéressent plus particulièrement la salubrité de la ville de Paris*, Paris, 1788, p. 2).

49 FIERRO, cit., p. 516 e sgg; BERNARD ROULEAU, *Le tracé des rues de Paris*, Paris, Presses du CNRS, 1988, p. 86.

50 AUGUSTE-PIERRE PERROT, «Alignements», in *Dictionnaire de voirie*, Paris, 1782, pp. 3-4. Si trova qui esplicitata una delle cause che Youri Carbonnier ritiene alla base del sostanziale fallimento delle iniziative monarchiche, ovvero l'autonomia delle opere costruttive private che né le autorità edili né la polizia erano in grado di bloccare; in effetti, per quanto esistesse una regolamentazione specifica su determinati aspetti 'urbanistici', le speculazioni private fuoriuscivano spesso dalle concessioni legali e dall'efficacia del controllo ad opera dei corpi dell'ordine. Cfr. YOURI CARBONNIER, «La monarchie et l'urbanisme parisien au siècle des Lumières. Grands projets et faiblesse du pouvoir» *Histoire urbaine*, n. 24, 2009, pp. 33-46.

autorità sull'incremento delle speculazioni edilizie private che, asse portante dello sviluppo urbano, necessitavano delle linee guida che le imponessero un ordine e una logica coerente con l'intero tessuto cittadino<sup>51</sup>. Alla radice della teorica riorganizzazione dell'assetto viario, in termini di regolarità e omogeneità compositive, sembrano trovarsi allora istanze prettamente estetiche, coerenti con una tradizione rinascimentale che aveva già codificato la linearità delle strade come tratto essenziale dell'ambiente urbano. In numerosi testi è così rintracciabile la condivisa adesione a tale paradigma estetico, come si legge, ad esempio, nelle parole di Poncet de la Grave:

Rue de l'Arbre Sec, à Paris: si d'un consentement unanime l'alignement des rues, surtout dans les grandes villes, produit un effet charmant, que ne doit-on pas se promettre de celle de l'Arbre Sec, dans laquelle le retranchement ou l'alignement (...) de cinq ou six maisons, qu'il serait à propos de reculer de quelques pieds, du faubourg Saint-Germain, mais encore celle de statue équestre du Grand Henri?<sup>52</sup>

La dimensione stilistica di simili proposte rispecchia la razionalizzazione dello spazio attiva su molteplici livelli e caratterizzante il gusto settecentesco, chiaramente visibile nella progettazione architettonica e nella ripresa di una geometria 'classica' riproposta in nuove forme<sup>53</sup>. Sono queste le forme della ragione geometrica, che rimodella la

- 
- 51 Non si tratta del primo caso di regolamentazione edilizia: già Henri IV aveva compreso l'importanza di stabilire delle linee generali che orientassero l'eventuale slancio edilizio dei privati secondo determinati criteri. La volontà estetica del sovrano prese corpo attraverso l'opera di Maximilien de Sully, cui veniva attribuita anche la nuova carica di *Grand Voyer*; in diverse ordinanze, ed in particolare in quelle del 22 settembre 1600 e del 16 dicembre 1607, il controllo dell'allineamento delle strade diveniva il centro del nuovo ordinamento. Tuttavia, accanto a considerazioni quasi 'urbanistiche', trovavano ampio spazio codificazioni prettamente stilistiche, come nell'impostazione dei criteri da seguire per l'edificazione delle facciate dei nuovi palazzi, dei portali, delle finestre, ecc., «de façon que par la succession de temps toutes les maisons d'une rue se rebâtissent selon ce projet, se trouvent semblables et par cette ressemblance et proportion se rendent fort agréable à la vue.» (cit. in FIERRO, cit., pp. 515-516). A questi primi esempi di regolamentazione ne seguirono altri, più interessanti nella loro formulazione che nella loro effettiva attuazione; ancora nel XVII secolo, il 18 agosto 1667, una nuova ordinanza mirava a limitare l'altezza degli edifici ad un massimo di 8 tese (15,60 metri). Per un approfondimento delle regolamentazioni edilizie seicentesche cfr. FIERRO, cit., pp. 515-516; PIERRE LAVEDAN, *L'urbanisme à l'époque moderne*, cit., pp. 142-144.
- 52 GUILLAUME PONCET DE LA GRAVE, *Projet des embellissements de la ville et faubourgs de Paris*, chez Duchesne, t. II, 1756, pp. 185-186. Idea diffusa questa, che si trova negli stessi anni nel *Dictionnaire* di Fémille: «La beauté des villes consiste principalement dans l'alignement des rues.» (E. DE LA POIX DE FRÉMINVILLE, «Rues, alignement», in *Dictionnaire ou traité de la police générale des villes, bourgs, paroisses et seigneuries de la campagne*, Paris, 1758, p. 518.)
- 53 Per l'approfondimento del problema dell'estetica settecentesca, cfr.: ANN BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814*, Pisa, Pacini, 1984; JACQUES CHOUILLET, *Esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974; ELIO FRANZINI, «Il gusto in Francia dal Gran Secolo alla Rivoluzione», in LUIGI RUSSO (ed.), *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2000, pp. 35-77; JEAN STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Plon, 1957; Id., *L'invention de la liberté. 1700-1789*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1964. Per un approfondimento del tema dell'allineamento delle strade si indicano inoltre i lavori: JEAN-LOUIS HAROUEL, *Histoire de l'expropriation*, Paris, PUF, 2000; Id., «Les fonctions de l'alignement dans l'urbanisme des Lumières», *Dix-huitième siècle*, n. 9, 1977, pp. 135-150.

rappresentazione dello spazio urbano, che si vuole ordinato e regolare. Eppure, il ripensamento dello spazio viario, definito dai corpi architettonici che vi si affacciano, obbedisce anche ad altro tipo di logiche, o quanto meno vi si trova fortemente influenzato, giacché le problematiche ‘igieniche’ sollevate nella seconda metà del XVIII secolo, premono su una chiara presa di posizione da parte delle autorità. La normativa del 1783 risponde allora al duplice intento estetico e sanitario, profilandosi, al di là dell’effettivo successo, come importante disegno di riforma urbana e, quindi, come elemento interessante della rappresentazione urbana tardo settecentesca.

### *Propagazione delle epidemie ed emarginazione delle attività insalubri*

Sebbene il problema estetico incida profondamente sulla riformulazione complessiva della città, e in particolare su quello dei suoi spazi comuni come quelli stradali, limitati e modellati dagli edifici che vi si ergevano, la rappresentazione dei suoi ambienti, della loro interazione e del rapporto instaurato con l’uomo sembra svilupparsi maggiormente a partire dalle riflessioni sull’igiene che, lungi da costituire un elemento fondamentale all’interno della sola medicina contemporanea, partecipavano attivamente alla ridefinizione degli ambienti destinati ad accogliere l’aggregazione civile.

Tristemente e storicamente nota per la rapida propagazione di epidemie, la città costituisce l’oggetto di una critica accesa, interessata alla messa in evidenza dei pericoli sanitari che in essa sussistono; paragonata a un ospedale, a una prigione, o per estensione a un qualsiasi grosso edificio chiuso, la città viene posta al centro di una sentita preoccupazione di ordine medico, giacché i suoi abitanti, inevitabilmente obbligati a contatti e scambi in spazi ‘limitati’, erano ritenuti gravemente esposti alla diffusione di malattie:

...les grandes villes comme Paris, Londres, Rome, Venise et autre que plusieurs ont comparées à de grands hôpitaux ou à de grandes prisons, participent encore (...) de ce effets qui résultent d’une grande multitude rassemblée dans un même lieu.<sup>54</sup>

Ciò che interessa è allora la ricerca delle cause dell’origine e propagazione delle epidemie, in un’ottica di prevenzione che finisce per trasformare l’immaginario della città. Numerosi fattori concorrevano alla corruzione dell’aria: le attività umane, con le conseguenti produzioni di immondizia e generali esalazioni, e specifici luoghi, i cui

---

54 JEAN-BAPTISTE LE ROY, «Précis d’un ouvrage sur les hôpitaux», *Histoire de l’académie royale des sciences*, Paris, 1787 (cit. in ETLIN, cit., p. 124).

odori pestilenziali erano ritenuti responsabili della trasformazione nociva della composizione dell'aria. Fra le attività più problematiche emergono quelle legate all'utilizzo e commercio degli animali, come si legge in un progetto pubblicato nel 1775 di Charles-François abbé de Lubersac:

L'énorme quantité d'animaux domestiques qu'on entretient dans cette ville, soit pour fournir à la consommation journalière de près d'un million d'habitans, soit pour les travaux indispensables de trait & sur-tout de luxe, tels que les chevaux de voiture & ceux de main, est encore une autre source de l'insalubrité de l'air qu'on y respire.<sup>55</sup>

A tale esordio l'autore fa seguire alcune indicazioni per risolvere i problemi che avvelenavano la città; in coerenza con una tendenza ormai diffusa, la soluzione è trovata nell'emarginazione delle attività produttive di *infections* in spazi debitamente concepiti, preferibilmente al di fuori o ai limiti della comunità:

...il ne faudroit qu'ordonner que tous les genres de bestiaux destinés au comestible, tels que bœufs, vaches, veaux, cochons, moutons & même agneaux, fussent tenus dans des étables hors de Paris, pour qu'on n'y eût pas dans tous les quartiers le spectacle dégoûtant & infect de ruisseaux de sang, qui exhalent une odeur cadavéreuse, ou d'animaux qui remplissent les rues de leur ordure, dont les étables, rarement nettoyées, infectent les quartiers où elles sont lorsqu'on en tire le fumier; qui d'ailleurs augment les embarras déjà trop multipliés dans cette grande ville, lorsqu'ils y arrivent, & qui même plus d'une fois manqués dans les *tueries* ont rompu leurs liens & en sont forts furieux non sans risque de la vie de plusieurs Citoyens.<sup>56</sup>

Le proposte specificamente rivolte al problema di attività dal grosso impatto sulla salubrità dell'ambiente urbano condividono la medesima idea di allontanamento dalla comunità, quotidianamente esposta ai pericoli derivanti dalla concentrazione di animali, dalle esalazioni e dalla sporcizia prodotte dai processi di macello, ecc.<sup>57</sup> Così ad

55 CHARLES-FRANÇOIS ABBÉ DE LUBERSAC DE LIVRON, *Discours sur les monumens publics de tous les âges et de tous les peuples connus, suivi d'une Description de Monument projeté à la gloire de Louis XVI & de la France, terminé Par quelques Observations sur les principaux Monumens modernes de la ville de Paris, & plusieurs Projet de décoration & d'utilité publique pour cette Capitale*, Paris, Imprimerie Royale, 1775, p. LXVIII.

56 Ivi, p. LXVII. «Les exhalations qui sortent des fonderies de suif, sont épaisses et infectes. Rien n'est plus propre à corrompre l'air, que ces vapeurs grossières. Cette odeur désagréable devient encore très nuisible à la santé des citoyens. Ces fonderies multipliées et renfermées dans l'enceinte de la ville, sont un abus inconcevable (...) Il serait donc à propos de reléguer l'établissement des fonderies hors de l'intérieur des villes, dans des lieux isolée, afin que les chaudières ne pussent ni empoisonner les voisins, ni mettre le feu à leurs maisons.» (MERCIER, cit., vol. I, p. 111).

57 Su una medesima procedura di allontanamento si fonda il progetto di Louis Damours: «Notre plan est de construire trois tueries générales aux extrémités de Paris & dedans la nouvelle enceinte, si l'on veut, pour éviter la contrebande, l'une à la barrière de Charenton, l'autre à celle du Gros-Caillou, & la troisième au faubourg du Roule.» (LOUIS DAMOURS, *Mémoire sur la nécessité et les moyens d'éloigner du milieu de Paris les tueries de bestiaux et les fonderies des suifs*, Paris, 1787, p. 11).

esempio, le *Réflexions sur le projet d'éloigner du milieu de Paris les Tuerie de Bestiaux & les Fonderies des Suifs*, vero e proprio *pamphlet* radicalmente polemico, si schiera dalla parte dei cittadini:

...que ce même peuple soit dévoué à la contagion qui, surtout pendant les chaleurs, émane de ces maisons de carnage & des ruisseaux de sang putréfié qui s'en écoulent; que des familles nombreuses soient condamnées à habiter ces maisons, & à ne pas respirer d'autre air que les exhalations corrompues dans lesquelles elles plongent; (...) que des troupes de bestiaux viennent plusieurs fois par jour augmenter & rendre plus périlleux les embarras des rues; (...) que des fontes des suifs infectent les environs, & menacent à chaque instant les maisons voisines de l'incendie le plus difficile à éteindre; voilà, ce me semble, plus que de simples incommodités; voilà des abus intolérables...<sup>58</sup>

Le scoperte della medicina contemporanea avevano così indotto una più complessa considerazione dell'ambiente urbano, sollecitando preoccupazioni sempre più forti, che prendevano corpo nell'aumento di pubblicazioni volte a condurre la città e la sua salubrità generale al centro dell'attenzione dell'opinione pubblica; letteratura questa che, indagando il legame tra i pericoli sanitari e la composizione urbana, si interroga su strutture particolari, da ospedali e cimiteri al sistema fognario, dall'allineamento delle strade allo spostamento di certe attività. L'insieme di questi testi contribuisce a modellare una rappresentazione della città in cui la critica feroce delle sue lacune è equilibrata dall'appello a un ripensamento delle condizioni igieniche sentito ormai come irrimandabile.

#### *Strutture critiche: cimiteri e ospedali*

Quand'anche non siano presentati veri e propri progetti di riorganizzazione, permane la sensazione di un ottimismo di fondo, di una fiducia nella possibilità del cambiamento, che si esprime nella ricerca di ogni mezzo atto alla purificazione dell'aria. Le proposte

58 CLAUDE-PHILIBERT COQUÉAU, *Réflexions sur le projet d'éloigner du milieu de Paris les Tueries de Bestiaux & les Fonderies des Suifs*, Londres, 1788, pp. 8-9. Tra i molti contributi al ripensamento di specifiche strutture urbane, l'architetto Claude-Philibert Coquéau compone anche: *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra*, Amsterdam-Paris, Esprit, 1779 e *Mémoire sur la nécessité de transférer et reconstruire l'Hôtel-Dieu de Paris, suivi d'un projet de translation de cet hôpital, proposé par le sieur Poyet, architecte & contrôleur des bâtimens de la ville*, Paris, 1785. Inoltre, pare interessante notare come le *Réflexions sur le projet d'éloigner du milieu de Paris les Tueries...*, oltre a riflettere sulle problematiche sollevate dalle attività legate al commercio della carne, si soffermi su numerosi nodi della teorizzazione politica settecentesca. In effetti, la necessità 'igienica' di spostare particolari attività ai confini della città è qui l'occasione per una riflessione più vasta sulla composizione delle società, sui meccanismi di aggregazione civile, sull'autorità e i limiti dei poteri costituiti, la giustificazione delle pretese del popolo, ecc. Un certo tipo di messaggio illuministico passa allora attraverso testi apparentemente circoscritti a tematiche di critica e riforma urbane, secondo procedure sapientemente mostrate da RICHARD WITTMAN, «Politique et publications sur Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Histoire urbaine*, n. 24, 2009, pp. 9-32.



di miglioramento urbano si basano generalmente sull'eliminazione degli ostacoli:

L'un des principaux points de la salubrité d'une grande ville comme Paris, c'est de favoriser la libre circulation de l'air qu'on respire, en détruisant peu à peu tous les obstacles, en alignant, en élargissant les rues trop étroites, dans lesquelles il se concentre, & peut aisément s'altérer, en éloignant des habitations tous les foyers de malpropreté et de corruption...<sup>59</sup>

Tra tali focolai di «malpropreté et de corruption» si trovano, oltre al complesso di attività giudicate insalubri, i cimiteri e gli ospedali, la cui presenza all'interno dell'ambiente urbano costituisce una questione aperta a un'ampia discussione e uno dei nodi più problematici della rappresentazione della città adeguata alle nuove aspettative igieniche. Si legge in un passo del già ricordato Lubersac:

Mais un objet non moins important, & sur lequel l'attention des Magistrats s'est déjà portée, mais qui malheureusement n'a point eu encore d'effet, est la quantité de *cimetières* répandus dans l'intérieur de Paris, d'où les dépouilles infectes des générations qui passent journellement, exhalent des vapeurs putrides qui, sur-tout dans les temps de chaleur, empoisonnent la génération actuelle. Nous avons plus d'un exemple & même d'assez récents, des funestes effets produits dans les églises par l'ouverture des caves funéraires: non content d'infecter en détail les citoyens par les cimetières, on les met encore dans le risque continuel d'être empoisonnés en gros par l'air contagieux qui peut se frapper tout ensemble aux jours de solennité qui les réunissent en grand nombre dans nos temples, si les ouvertures de ces caveaux ne sont pas extrêmement scellées.<sup>60</sup>

La geografia delle sepolture è senz'altro complessa, giacché erano adibite a luoghi di inumazione non soltanto alcune grandi strutture facilmente reperibili, i grandi cimiteri cittadini, ma numerosi spazi che, prossimi ai luoghi di culto dispersi nell'intera città, si trovavano a stretto contatto con la popolazione. Già alla fine degli anni '30 del XVIII secolo era stata condotta un'inchiesta sul *Cimetière des Innocents*, commissionata dal Parlamento in risposta alle numerose lamentele degli abitanti riguardo alla sporcizia del luogo. Una commissione, nella quale comparivano il medico Louis Lémery e lo speziale Claude Joseph Geoffroy, fu incaricata di redigere un rapporto che lasciava trasparire

---

<sup>59</sup> HORNE, cit., p. 1.

<sup>60</sup> LUBERSAC, cit., p. LXVIII. La nocività delle tradizionali pratiche di inumazione era osservata anche da Mercier che si divertiva a metterle in scena come le principali responsabili dell'allontanamento dei fedeli dai luoghi di culto: «L'odeur cadavéreuse se fait sentir dans presque toutes les églises: de là l'éloignement de beaucoup de personnes, qui ne veulent plus y mettre le pied. Le vœu des citoyens, les arrêts du Parlement, les réclamations, tout à été inutile: les exhalaisons sépulcrales continuent à empoisonner les fidèles. (...) L'on m'a certifié que les cadavres sont transportés dans les cimetières la nuit qui suit l'enterrement, et qu'il n'en reste pas un seul dans les caveaux des églises, à moins qu'ils ne soient murés (...) Mais enfin, ces mille cadavres ne sortent pas de la capitale.» (MERCIER, cit., vol. I, p. 116).

alcune delle teorie scientifiche emergenti: articolando il discorso su una forte connessione tra vita e morte, gli autori si interrogavano sulle conseguenze che le esalazioni di quella specifica struttura avevano sull'aria; risvolti malsani, che si legavano al problema generale della produzione di odori pestilenziali come causa prima dell'insalubrità dell'ambiente<sup>61</sup>. Nonostante gli accenni a un problema più vasto, il rapporto del 1738 finiva tuttavia per ridurre la portata critica attraverso una più marcata insistenza sugli effetti 'fastidiosi' a scapito di una considerazione approfonditamente scientifica della nocività del luogo. Proprio per questo, il *Mémoire* insisteva sui mezzi per ridurre la sgradevolezza olfattiva a scapito di un ripensamento globale del cimitero, la cui rappresentazione continua a delinearsi autonomamente rispetto al tessuto urbano circostante. Ancora una volta, veniva posta al centro dell'attenzione l'aria, elemento-chiave del discorso 'igienista' fondato sulle più recenti conclusioni sulla sua respirabilità e sulla composizione fisica<sup>62</sup>, così che le conclusioni delle sperimentazioni scientifiche diventano la base di un discorso sugli spazi teoricamente impegnato nel miglioramento delle molte zone critiche. Ad esempio, l'ipotesi di un effetto positivo nella purificazione dell'aria ad opera degli organismi vegetali, induce alcuni a proporre una nuova visualizzazione del cimitero, ora concepito per accogliere numerose piante e filari di alberi<sup>63</sup>. Al di là delle differenti convinzioni, era ormai di grande attualità la

61 Valida analisi del rapporto del 1738 è stata proposta in OWEN et CAROLINE HANNAWAY, «La fermeture du cimetière des Innocents», *Dix-huitième siècle*, n. 9, 1977, pp. 181-192. Nel saggio la commissione di inchiesta indetta dal Parlamento rappresenta la prima fase di una ricostruzione più ampia e dettagliata della forte interconnessione tra i progressi della scienza settecentesca, con particolare attenzione all'evoluzione delle teorie sulla natura e le caratteristiche dell'aria, e il dibattito sui luoghi di sepoltura. Cfr. ALAIN CORBIN, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982; NORBER JONARD, «Du dégoût des odeurs. Note sur la révolution olfactive au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Studi settecenteschi*, n. 15, 1995, pp. 235-254.

62 Due sono i poli della questione: da una parte i progressi della medicina contemporanea, dall'altra quelli della chimica e della fisica. Se i primi determinano la presa di coscienza di un rapporto diretto tra salute e salubrità dell'aria, i secondi, indagando la composizione dell'aria, favoriscono la diffusione di una stretta connessione tra esalazioni e decomposizione della sua purezza. Per una spiegazione approfondita e costruita sulla base dei testi più importanti del XVIII secolo, editi e manoscritti, si rimanda a HANNAWAY, cit.

63 Si fa qui riferimento a JOSEPH PRIESTLEY, *Experiment and Observations on different kinds of air*, 1772, nel quale venivano riconosciute le benefiche proprietà degli organismi vegetali nella restaurazione della purezza dell'aria, corrotta dai processi della vita animale e da quelli della morte. Tuttavia, l'instaurazione di un simile rapporto consequenziale non convince ancora molti studiosi, come ad esempio il medico Hugues Maret che, per quanto insisteva sulla necessità di una libera circolazione dell'aria, non riconosce nella sua composizione quelle proprietà che secondo Joseph Priestley giustificano un legame diretto con quelle dei vegetali: «On m'opposera peut-être, avec le Docteur Priestley que les végétaux en aspirant les émanations putrides, purifient l'air (...); qu'ainsi les arbres seraient utiles dans les cimetières à raison de cet effet des végétaux. Mais cette propriété n'est encore que soupçonnée: & il est démontré qu'en faisant obstacle aux courants d'air & en les brisant, les arbres empêchent la dispersion des vapeurs.» (HUGUES MARET, *Mémoire sur l'usage où l'on est d'enterrer les morts dans les églises et dans l'enceinte des villes*, Dijon, 1773, p. 56).

riflessione sulle proprietà dell'aria e sulle possibili cause della sua trasformazione, in un'ottica di descrizione scientifica dei meccanismi della natura il cui obiettivo non tendeva alla pura speculazione, ma affondava le proprie radici nell'esigenza di un concreto miglioramento della realtà. In questo senso, la questione dei cimiteri fu il campo su cui si affrontarono posizioni anche contrastanti, ispirate a un medesimo spirito di riforma che ne giustificava la stessa formulazione.

La chiusura del *Cimetière des Innocents* fu stabilita dal Parlamento il 4 settembre 1780<sup>64</sup>, ma i contrasti tra le autorità di polizia e quelle ecclesiastiche, che si opponevano all'esumazione e al trasferimento dei cadaveri, ritardò la tempistica; nell'ottobre 1785 il *Lieutenant général de police*, sotto la supervisione della *Société royale de médecine*, fece cominciare le operazioni di esumazione, circoscritta vittoria sulle tensioni politiche che ne avevano ostacolato la pronta concretizzazione<sup>65</sup>. Per quanto la chiusura di quel cimitero non fu determinata esclusivamente dalle pressioni dell'opinione 'igienista'<sup>66</sup>, gli interrogativi posti sullo stato del luogo e sulle conseguenze sulla salute della popolazione avevano innescato una rappresentazione spaziale in cui istanze scientifiche in piena affermazione alimentavano il pressante bisogno di trasformazione ambientale, in funzione del bene comune<sup>67</sup>.

64 Pare opportuno ricordare che il *Cimetière des Innocents* era uno dei più importanti della città, dal momento che oltre a raccogliere i defunti di almeno otto parrocchie era adibito anche a luogo di sepoltura di tutti i cadaveri non riconosciuti o reclamati, trovati in ogni luogo della città e, soprattutto, nella Senna. Inoltre, si ricorda che la sua collocazione è particolarmente prossima al quartiere *des Halles*, comportando quindi complicazioni 'igieniche' di notevole rilevanza. Cfr. GRÉGORY HAMEZ – MARTINE TABEAUD, «Du cimetière des Innocents au Forum des Halles. La marginalité au cœur de la ville», in JEAN-LOUIS ROBERT – MYRIAM TSIKOUNAS (dir.), *Les Halles. Images d'un quartier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, pp. 17-36.

65 HANNAWAY, cit. Cfr. PHILIPPE ARIÈS, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, pp. 462 e sgg.; JACQUELINE THIBAUT-PAYEN, *Les morts, l'Église et l'État. Recherches d'histoire administrative sur la sépulture et les cimetières dans le ressort du Parlement de Paris au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, F. Lanore, 1977; TOMASI, cit.; MICHEL VOVELLE, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 418 e sgg.

66 La chiusura del *Cimetière des Innocents* costituisce un caso particolare di un più vasto tentativo di allontanamento dei cimiteri al di fuori degli spazi propriamente urbani, anticipato teoricamente dall'ordinanza del 1765 (rimasta lettera morta) che proibiva le sepolture e imponeva la costruzione di nuovi cimiteri extra-urbani a spese delle parrocchie. Le radici di quell'ordinanza non sono tuttavia da ricercarsi nelle sole istanze 'igieniche', giacché si trovano in questione preoccupazioni religiose, politiche ed economiche fortemente connesse alle tensioni scatenate dal diffondersi della *querelle* giansenista e su dibattito sulla legittimità di intervento da parte del potere secolare in materia spirituale alimentate dalle tesi dell'*abbé* Mey e dell'avvocato Gabriel-Nicolas Maultrot (Cfr. TOMASI, cit., pp. 28 e sgg.). Non essendo possibile entrare nello specifico di simili questioni, basterà qui evidenziare la rilevanza del discorso sui cimiteri all'interno di un discorso che, pur fortemente debitore dei progressi della medicina contemporanea, è comunque inserito all'interno di un contesto politico e culturale più ampio, che finisce per imporre una nuova possibilità di rappresentazione degli spazi urbani.

67 «Tout le monde est d'accord qu'il est dangereux d'entretenir des cimetières dans les Villes; que le danger est d'autant plus grand qu'on pratique des fosses communes très-étendues, & qu'on ne peut y recevoir les corps que d'une légère couche de terre, jusqu'à ce que toute la rangée soit complètement remplie (...) Les émanations qui s'élèvent de ces fosses sont d'autant plus dangereuses qu'elle

La richiesta di una medesima dimensione di separazione dal resto della città caratterizzava anche molti dei numerosi progetti di risanamento degli ospedali, ispirati a una progettazione più razionale, funzionale agli scopi preposti, più umana e più attenta al mantenimento di una decenza e una salubrità generale di cui avrebbe beneficiato l'intera comunità. Fra questi, troviamo il *Mémoire sur les hôpitaux de Paris* pubblicato dal chirurgo Jacques Tenon nel 1788<sup>68</sup>, dove ad una lunga disamina delle gravose condizioni in cui versava l'*Hôtel-Dieu* di Parigi segue un progetto di ospedale ripensato in termini funzionali. Nel cuore della città, in quel nucleo storico in cui la densificazione urbana si era espressa 'selvaggiamente', l'*Hôtel-Dieu* costituiva il centro della politica di ricovero della capitale:

Nous avons à Paris un Hôpital unique en son genre: cet Hôpital est l'Hôtel-Dieu; on y est reçu à toute heure, sans acception d'âge, de sexe, de pays, de religion; les fiévreux, les blessés, les contagieux, les non-contagieux, les fous susceptibles de traitement, les femmes & les filles enceintes y sont admis: il est donc l'Hôpital de l'homme nécessaire & malade, nous ne disons pas seulement de Paris, & de la France, mais du reste de l'Univers.

Ses portes, comme les bras de la Providence, sont toujours ouvertes à ceux qui viennent s'y réfugier. (...) ... ce n'est donc plus un Hôpital, c'est une Ville, si l'on égard au nombre de personnes qu'il renferme, une Ville où tous les hommes ont droit d'asyle, sont reçus comme citoyens du même pays, comme enfans de la même famille: c'est le sanctuaire de l'humanité.<sup>69</sup>

«Santuario dell'umanità» che però non era riuscito a fronteggiare la sorprendente crescita della popolazione e, nonostante i molti ingrandimenti, era ormai diventato una struttura obsoleta e pericolosa per i suoi stessi pazienti<sup>70</sup>. La distribuzione delle stanze in

---

restent plus long-temps ouvertes...» (HORNE, cit., pp. 3 e sgg.). Nel quadro della riflessione pubblica sulle problematiche sollevate dalla presenza dei cimiteri all'interno degli spazi cittadini e sulle pratiche di inumazione tipicamente cristiane cfr.: CHARLES GABRIEL PORÉE, *Lettre sur la sépulture dans les églises*, Caen, J. Manoury, 1749; OLIVIER, *Sépultures des anciens, où l'on démontre qu'elles étoient hors des villes; où l'on donne les moyens de revenir à l'ancien usage; & l'on expose les effets de la putréfaction, sur l'air & sur nous*, Marseille, chez Jean Mossy, 1771; JACQUES FRANÇOIS (éd), *Mémoire sur les sépultures hors de ville, ou recueil des pièces concernant les cimetières de la ville de Versailles*, Paris, chez Blaizot, 1774; PIERRE-TOUSSAINT NAVIER, *Réflexions sur les dangers des exhumations précipitées et sur les abus des inhumations dans les églises*, Amsterdam, Morin, 1775; MARET, cit.; VICQ D'AZYR, *Essai sur les lieux et les dangers des sépultures...*, cit.

68 JACQUES TENON, *Mémoires sur les hôpitaux de Paris*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1788. Pubblicato nel 1788, il *Mémoire* era stato presentato all'attenzione di Louis XVI già nel 1785, insieme ad altre proposte, sollecitate dallo stesso monarca, per provvedere alla distruzione di parte dell'*Hôtel-Dieu* a seguito dell'ennesimo rovinoso incendio.

69 Ivi, pp. i-ii.

70 «Mais Paris s'accroît, l'Hôtel-Dieu est son infirmerie naturelle, il n'est plus de proportion entre la Ville, ses environs & leur infirmerie; le pauvre y est pressé, quatre & six couchent dans le même lit.» (TENON, cit., p. iii). Tra le numerose le critiche dell'*Hôtel-Dieu*, troviamo anche quella di Claude-Philibert Coquéau che, nel 1785, sottolineava la totale inefficienza della struttura che non rispettava gli scopi basilari della sua stessa fondazione: «...c'est que les Hôpitaux une fois établis doivent

diversi edifici impediva ai lavoratori di muoversi agilmente per soccorrere i pazienti<sup>71</sup> e le sale ospitavano un numero eccessivo di malati, costretti a condividere i medesimi spazi, in condizioni igieniche terribili:

On a vu des salles à deux, à trois, le plus souvent à quatre rangs de lits; des lits dans toutes sortes de sens; des passages du milieu trop étroits, souvent obscur, des lits faits dans le principe pour deux malades, servans cependant à quatre & même à six; des lits auxquels il faudroit au moins cinquante-six pouces en largeur pour tenir quatre malades, quatre-vingt-quatre pour en coucher six à l'étroit, tandis qu'ils n'ont que cinquante-deux pouces, où par conséquent il est impossible de se courber, de se retourner, de dormir, de prendre aucun repos, où la chaleur tourmente, & n'est plus celle ni du malade, ni de la maladie

On a vu des salles où les malades étoient tellement entassés, que leur nombre pouvoit monter à cinq cent cinquante-huit ou même à huit cent dix-huit, tandis que dans beaucoup d'Hôpitaux on n'en rassemble que dix, quatorze, vingt ou trente par Infirmerie.<sup>72</sup>

Ad aggravare le condizioni interveniva una disposizione dei pazienti stabilita senza alcuna considerazione per il tipo di malattie, con il rischio di ulteriori infezioni, la cui diffusione era facilitata dalla mancanza di aria pura nelle sale<sup>73</sup>:

Fiévreux, blessés, femmes enceintes, variolés, tous se rassemblent dans ce corps-de-logis, d'ailleurs encaissé dans des pièces de dessertes qui le refroidissent, dans ce corps-de-logis à quatre & cinq étages, où les salles sont entre-mêlées de départemens infects, sont accouplées, où le jour n'entre que d'un côté, où les croisées sont ombragées par le linge des lessives, où les Infirmeries n'ont ni courans d'air, ni escaliers convenables, ni promenoirs, ni séchoirs, ni lieux d'aisance: car ceux qui existent sont insuffisans & d'une mal-propreté révoltante. (...) Les variolés, les rougeolés, les galeux, les dyssentériques, les hydrophobes, les malades atteints de fièvre malignes, sont confondus entr'eux, & avec ceux dont les maladies ne sont point contagieuses.<sup>74</sup>

---

remplir leur objet, c'est à dire, être suffisans, commodes & salubres. L'Hôtel-Dieu de Paris n'a aucune de ces trois qualité essentielles; & si quelque chose a droit de surprendre, c'est que l'un des Hôpitaux de l'Europe qui ait le plus coût d'efforts & de dépenses, soit peut-être celui de tous qui est le plus éloigné de ce qu'il devoit être.» (COQUÉAU, cit., p. 2).

71 «On a vu (...) que l'Hôtel-Dieu de Paris étoit composé de huit Maisons différentes, plus ou moins éloignées les unes des autres, ce qui en retarde le service, le rend plus cher, moins sûr...» (TENON, cit., p. 342).

72 Ivi, p. 343.

73 La difficoltà di areazione delle sale era determinata dalla stessa disposizione della struttura, come ricorda Coquéau: «Placées sur les deux bordes de la rivière dans un terrain étroit, allongé & borné de toutes parts par des rues étroites ou par des murs mitoyens, ces salles sont pressées de manière à former des corps de logis doubles, triples, quadruples même. Dans cet état on n'a pu les aérer que par des jours rares & inégalement espacés.» (COQUÉAU, cit., p. 4). Cfr. CHRISTIAN CHEMINADE, «Architecture et médecine à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle: la ventilation des hôpitaux, de l'Encyclopédie au débat sur l'Hôtel-Dieu de Paris», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 14, 1993, pp. 85-109.

74 TENON, cit., pp. 342-344. Simili richieste di una distribuzione dei malati nelle sale secondo logiche razionali fondate sulla separazione di tipi particolari di infezioni caratterizzano anche il progetto di riforma di Jean-Baptiste Le Roy: «...pour les maladies contagieuses, comme la petite vérole, la fièvre

I toni della critica diventano tanto più allarmanti quanta più insistenza è posta nei pericoli che si celano dietro la vicinanza degli ospedali alle zone abitate. Più che di prossimità, si tratta qui di vera e propria compresenza, dal momento che l'alta densità urbana ha costretto ogni tipo di struttura in spazi circoscritti. Nei progetti di riforma degli ospedali sembra allora costante la continua oscillazione tra preoccupazione mediche, ovvero legate alle condizioni di quanti erano ospitati all'interno dell'ospedale, e quelle igieniche, che guardavano alla popolazione 'esterna', la popolazione sana che andava protetta e salvaguardata dal contagio. Si instaura così una duplice rappresentazione dello spazio: se da una parte l'illustrazione di nuove pratiche mediche che, sperimentate dallo stesso Tenon nel corso della sua attività professionale, necessitavano ora di un'irrimandabile riorganizzazione, razionale e funzionale, dell'intero edificio<sup>75</sup>, dall'altra parte viene affermata la necessità di una separazione rispetto all'esterno, che deve essere preservato dalla propagazione delle infezioni:

Depuis long-temps la voix publique le demande [l'allontamento dell'ospedale dal centro della città]: le peu d'étendue du terrain, la corruption de l'air, celle de l'eau, le tort que cette Maison cause par son infection à tout ce qui l'environne, le danger du feu & mille autres inconvénients semblent avoir réuni sur ce point les suffrages (...) Que ce feroit purger les eaux de la Seine de toutes les immondices dont elle est infectée par l'Hôtel-Dieu; que ce feroit procurer un air pur, un grand emplacement, de vastes cours & jardins essentiels aux convalescens.<sup>76</sup>

Eppure, l'insistenza con cui veniva richiesta la cesura tra interno ed esterno pone

---

maligne, le scorbut & autres, on établira des salles éloignées de celles qui doivent composer le corps de l'hôpital, & qu'elles seront situées, pour parler comme les marins, *sous le vent* de celle-ci, afin que leur mauvais air ne puisse être chassé, ou au moins que *très-rarement*, de leur côté.» (JEAN-BAPTISTE LE ROY, *Précis d'un ouvrage sur les hôpitaux...*, Paris, 1787, p. 14).

75 L'ultimo dei *Mémoire* presentati da Tenon tratta proprio di un progetto di ospedale, in cui ogni singolo elemento è pensato per poter accogliere i malati in maniera razionale. Altri importanti esempi di progettazione ospedaliera sono: LÉOPOLD DE GENNETÉ, *Purification de l'air croupissant dans les hôpitaux, les prisons, et les vaisseaux de mer, par le moyen d'un renouvellement continuel de l'air pur et frais...*, Nancy, Leclerc, 1767; PIERRE PANSEON, *Mémoire relatif à un plan de l'Hôtel-Dieu pour Paris*, Paris, chez l'auteur, 1773; ANTOINE PETIT, *Mémoire sur la meilleur manière de construire un hôpital de malades*, Paris, L. Cellot, 1774; FRANÇOIS-JACQUES DELANNOY IBERTI, *Observations générales sur les hôpitaux, suivies d'un projet d'hôpital par M. Iberti*, Londres, 1788.

76 TENON, cit., p. v. Scrive ancora: «Pour ce qui est des grands Hôpitaux, dès qu'ils sont trop à l'étroit au sein des Villes, il faut les en retirer, par cette seule considération qu'ils obligent de faire une partie de leur service dans d'autres Maisons qui en sont séparées, comme il arrive à l'Hôtel-Dieu de Paris; il faut les en retirer, sur-tout, lorsque les salles sont entassées les unes sur les autres, lorsque les lits des malades sont accumulés à l'excès, lorsque l'Hôpital admet des maladies contagieuses» (Ivi, p. 116). La presenza di un simile focolaio di malattia all'interno di Parigi era per molti inconcepibile, come sottolinea Coquéau: «...il paroîtra inconcevable qu'on ait pu laisser subsister si longtemps l'Hôtel-Dieu de Paris dans le quartier le plus peuplé & le moins ouvert, où des maisons & des monumens sacrés d'une hauteur excessive l'enterrent de toutes parts (...) Il paroîtra également inconcevable qu'on ait pu se résoudre à condamner la moitié d'une grande Ville à s'abreuver d'une eau continuellement souillée par les immondices de cet Hôpital.» (COQUÉAU, cit., p. 15).

problematiche questioni, poiché si intravede nella paura della malattia quella per l'alterità, nel desiderio di preservazione sanitaria quello di allontanamento e reclusione del corpo sociale infetto. Per quanto resti indubbio il peso della moderna medicina e dell'opinione pubblica, che in quegli anni avanzava positivamente in una riconsiderazione dei luoghi a rischio dell'ambiente urbano, resta così lo spettro di una esclusione sociale che, come vedremo, un certo tipo di pratiche poliziesche contribuiva ad accentuare. Al di là delle criticità aperte da tali considerazioni, le molte proposte di organizzazione si articolano sul ripensamento degli ambienti in relazione ai loro scopi; esigenze 'funzionalistiche' quindi, che ispirano a una razionalizzazione dello spazio per rispondere adeguatamente alle esigenze imposte dalla cultura medica settecentesca. Le strutture pericolose sono molte, e accanto a cimiteri e ospedali compaiono anche le prigioni che, come scriveva Mercier, «sont resserrées, malsaines, infectes»<sup>77</sup> non difformemente da altri insalubri ambienti.

#### *Escrementi e rifiuti: latrine, fogne e sistemi di pulizia*

Ben oltre la sola questione delle sepolture, la comunione di istanze igienico-mediche e proposte riformatrici prese corpo in una critica generale alla città, la cui salubrità si riteneva ostacolata dalla condizione delle strade, 'discariche a cielo aperto' per rifiuti di ogni genere ed escrementi; questi ultimi, piaga tradizionale di ogni forma di concentrazione urbana, rappresentavano una fonte di preoccupazione tanto più allarmante quanto maggiori erano le penetrazioni delle teorie scientifiche nel dibattito contemporaneo. Lo stato penoso dei quartieri della capitale ci è ironicamente offerto da Mercier che mette in scena il popolo parigino imbarazzato dall'assenza di latrine pubbliche:

Elles manquent à la ville. On est fort embarrassé dans ces rues populeuse, quand le besoin vous presse; il faut aller chercher un privé au hasard dans une maison inconnue. Vous tâchez aux portes et avez l'air d'un filou, quoique vous ne cherchiez point à prendre. Autrefois le jardin des Tuileries, le palais de nos rois, était un

77 MERCIER, cit., vol. I, p. 707. Ed insistendo scrive: «On les a justement comparées à des hautes et larges puits, aux parois desquels seraient adossées des mesures étroites et hideuses» (*Ibidem*). Pare opportuno sottolineare come nelle pagine di Mercier sulle prigioni, la questione morale venga avanzata con apparente decisione: «Les cachots sont les réceptacles de toutes les horreurs et de toutes les misères humaines: les vices les plus monstrueux y sont naturalisés, et le criminel oisif s'enfonce là dans de nouveaux crimes» (*Ibidem*), sfumata però da una precedente considerazione da cui traspare una certa umanità non sempre evidente nelle pagine di questo sarcastico autore: «...la prison, étant déjà une peine très grave, elle doit être adoucie autant qu'il est possible qu'elle le soit. Or, pour s'assurer de ma personne, il ne faut pas pour cela attaquer ma santé, me priver des regards du soleil et de l'air, me jeter dans une demeure infecte, me faire languir au milieu d'une troupe de brigands, dont la seule vue est un supplice.» (Ivi, p. 706).

rendez-vous général. Tous les chieurs se rangeaient sous une haine d'ifs, et là ils soulageaient leurs besoins.<sup>78</sup>

Al disgusto generale si associa la sarcastica osservazione di una comune partecipazione agli odori della città, che unisce il popolo e l'aristocrazia in un medesimo stato di nefasta insalubrità<sup>79</sup>. Sebbene la condanna assuma toni divertiti nel momento della considerazione delle penose condizioni delle zone intorno ai giardini delle *Tuileries* o in altre aree in qualche modo incluse in una geografia degli spazi della capitale caratteristica di precise distinzioni e separazioni sociali, la disfunzionale progettazione delle latrine private, la loro collocazione nei pressi di luoghi rilevanti come le cucine e la cattiva disposizione dei tubi di scarico costituiscono elementi essenziali della critica urbana tardo settecentesca<sup>80</sup>.

Inoltre, la valutazione dell'ambiente cittadino non poteva ignorare la produzione di rifiuti, la cui espulsione era garantita non già da una canalizzazione sotterranea, realizzata nel XIX secolo, ma da un sistema di tubi che, provenienti dai tetti, scaricavano lungo le strade, nei così detti *égouts de la rue*, percorsi che in parte prendevano il posto dei futuri marciapiedi. L'increscioso stato delle strade, la cui pessima pavimentazione facilitava l'accumulo di sporcizia ostacolandone la rimozione, è certamente la manifestazione più visibile di quell'insalubrità urbana che in molti tentavano di risolvere. Il già ricordato Antoine Tournon, dopo aver affermato che «les causes de la malpropreté des rues, sont les eaux & les ordures», si preoccupava di elencare gli interventi urbani necessari per risolvere il problema:

Que faire pour qu'une telle rue devînt nette? I<sup>o</sup>. Proportionner la hauteur des

78 Ivi, vol. II, pp. 173-174.

79 «Les excréments du peuple avec leurs diverses configurations sont incessamment sous les yeux des duchesses, des marquises et des princesses.» (Ivi, cit., vol. II, p. 176).

80 Lo stesso Mercier scriveva: «Les trois quarts des latrines sont sales, horribles, dégoûtantes: les Parisiens, à cet égard, ont l'œil et l'odorat accoutumés aux saletés. Les architectes, gênés par l'étroit emplacement des maisons, ont jeté leurs tuyaux au hasard, et rien ne doit plus étonner l'étranger, que de voir un amphithéâtre de latrines perchées les unes sur les autres, contiguës aux escaliers, à côté des portes, tout près des cuisines, et exhalant de toutes parts l'odeur la plus fétide. Les tuyaux trop étroits s'engorgent facilement; on ne les débouche pas; les matières fécales s'amoncellent en colonne, s'approchent du siège d'aisance; le tuyau surchargé crève; la maison est inondée; l'infection se répand, mais personne ne déserte: le nez parisiens sont aguerris à ces revers empoisonnés.» (MERCIER, vol. II, p. 1071). L'infezione si trova infatti ovunque, rendendo la capitale un ambiente tragicamente insalubre in ogni sua parte: «Les maisons sont puantes, et les habitants perpétuellement incommodés. Chacun a dans sa maison des magasins de corruption; il s'exhale une vapeur infecte de cette multitude de fosses d'aisance. Leurs vidanges nocturnes répandent l'infection dans tout un quartier, coûtent la vie à plusieurs malheureux, dont on peut apprécier la misère par l'emploi périlleux et dégoûtant auquel ils se livrent. Ces fosses souvent mal construites, laissent échapper la matière des puits voisins. Les boulangers qui sont dans l'habitude de se servir de l'eau des puits, ne s'en abstiennent pas pour cela; et l'aliment le plus ordinaire est nécessairement imprégné de ces parties méphitiques et malfaisantes.» (Ivi, vol. I, pp. 116).



maisons à la largeur de la chaussée, afin que l'air pût circuler & dessécher le pavé. 2°. Imaginer un moyen pour que les ordures déposées aux coins des bornes ne pussent désormais être étalées. 3°. En découvrir un second, pour que le sable en tems de pluie ne fut pas délayé. 4°. Supprimer les ruisseaux du milieu des chaussées, afin que les chevaux & les voitures n'en fissent plus jaillir les eaux<sup>81</sup>

Elemento ricorrente nelle rappresentazioni della città, la critica dello stato delle sue strade compare anche in testi specificamente rivolti a precisi aspetti dell'urbanità, come si vede ad esempio nell' 'utopia' di Jacques-François Guillaudé, le cui peculiarità avremo modo di considerare, che raffigurava delle strade inondate dai rifiuti, la cui nocività era aggravata dall'eventuale presenza di venti e piogge:

De la manière dont les combles sont construits, les rues deviennent les égoûts des maisons; elles sont défigurées par les auvents, les passants sont inondés par les gouttières et exposés à périr dans les grand vents, par la chute des cheminées et des tuiles, et en tous tems par les plâtras que des couvreurs se croient en droit de faire pleuvoir impunément sur eux, parce qu'ils sont une latte pendue à l'extrémité d'une corde qui avertit le passant de prendre garde à lui.<sup>82</sup>

Per far fronte alla preoccupante compromissione della purezza dell'aria e delle acque, già alla fine del XVII secolo, alcune normalizzazioni avevano costretto specifiche attività al rispetto di determinate regole per l'espulsione dei rifiuti: ad esempio, a partire dal 1685 le tripperie del *quai de Gesvre* avevano il divieto di utilizzare le chiatte già usate dalle macellerie vicine per gettare i loro scarti<sup>83</sup>. Con l'inizio del secolo successivo, una serie di regolamentazioni guidavano i cittadini nelle operazioni di scarico, stabilendo dei momenti in cui le strade potevano essere ricoperte dalle immondizie, poi trascinate via dalle piogge. Se bisogna attendere il XIX secolo per la strutturazione di un vero e proprio sistema di raccolta e pulizia, nell'ultimo trentennio del Settecento non mancarono proposte di ogni sorta per la neutralizzazione delle cause principali delle pestilenziali esalazioni. In questo quadro, ad esempio, la pulizia e la ventilazione delle *fosses d'aisance* è posta al centro di un intenso dibattito che coinvolge numerose personalità, tra cui Lavoisier, con la sua proposta di disinfestazione per mezzo della calce e dell'acido muriatico, Boissieu, che suggerisce l'utilizzo del

---

81 Tournon, cit., p. 9.

82 ALEXANDRE GUILLAUTÉ, *Mémoire sur la réformation de la police en France* [1749], introduction et notes par Jean Seznec, Paris, Hermann, 1974, p. 110.

83 Cfr. SABINE BARIÉS, *La ville délétère*, cit.; PIERRE-DENIS BOUDRIOT, «Essai sur l'ordure en milieu urbain à l'époque pré-industrielle. Boues, immondices et gadoue à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Histoire, économie et société*, n. 4, 1986, pp. 515-528; PIERRE SADDY, «Le cycle des immondices», *Dix-huitième siècle*, n. 9, 1977, pp. 203-214.

vetriolo capace di assorbire l'aria corrotta, e Cadet de Vaux<sup>84</sup>.

Oltre alle procedure di eliminazione, era necessario regolamentare anche quelle di raccolta, poiché la loro vista impressionava i cittadini e alimentava le polemiche: vennero così stabilite determinate ore in cui potevano svolgersi tali attività per evitare che la popolazione fosse costretta a subire l'indecenza dello spettacolo<sup>85</sup>. I rifiuti dovevano poi essere ammassati ed eventualmente bruciati e, nel 1722, si contano tre luoghi adibiti allo scopo, che si trovano a *Montfaucon*, nel *faubourg Saint-Germain* e nel *faubourg Saint-Marceau*, in aree già in parte urbanizzate, ma comunque ai limiti della città. Una concentrazione siffatta era coerente con quelle tecniche di isolamento che caratterizzano le tradizionali risposte alle epidemie, con il raggruppamento, ad esempio, dei soggetti malati nei terribili lazzaretti<sup>86</sup>. Del resto, la progressiva associazione dei meccanismi di propagazione delle malattie alla nocività delle produzioni delle attività umane giustificava quella segregazione, diventata ora una necessità.

#### *Distribuzione idrica*

Se nelle istanze 'igieniste' la purificazione dell'aria si delineava come esigenza primaria, anche il controllo delle acque vi compariva come elemento fondamentale. In effetti, due tipi di argomentazioni concorrono a imporre un'organizzazione più razionale del sistema di distribuzione idrica: da una parte quelle volte al miglioramento della salute pubblica, dall'altra quelle impegnate nella prevenzione degli incendi.

Nel primo caso, l'accusa mossa allo stato delle acque parigine si fondava spesso sulla condanna delle abitudini dei cittadini, indifferenti alla necessità di mantenere una certa pulizia idrica, di cui avrebbe beneficiato l'intera cittadinanza:

Les vidangeurs aussi, pour s'épargner la peine de transporter les matières fécales

---

84 Quasi a conclusione del lungo dibattito, nel 1778 viene istituita la *Compagnie du Ventilateur et des Pompes anti-méphytique*, nuova denominazione per la già esistente impresa di 'svuotamento' che, rinnovata dalle introduzioni tecniche più recenti, si occupava dello smaltimento dei rifiuti (SADDY, cit.).

85 In particolare venne imposto che la raccolta cominciasse non prima delle dieci di sera per terminare prima delle sette del mattino nei mesi estivi e prima delle otto in quelli invernali (SADDY, cit., p. 208). Scriveva Tournon: «Remarquons qu'il est important que les ordures puissent être enlevées promptement & avec facilité, pour que le service général ne soit pas ralenti. (...) Le moyen qu'il s'agit de trouver, doit donc réunir trois avantages. 1°. Celui de ne point occasionner de changement important, ni dans le service des balayeurs publics, ni dans l'habitude qu'ont préférée les habitants d'exposer les ordures en un lieu plutôt que dans un autre. 2°. Celui de ne pas occuper une place qui anticiperoit sur la largeur des rues, & qui seroit nécessaire aux passans. 3°. Celui de contenir parfaitement les ordures dans la place qui leur seroit réservée.» (TOURNON, cit., pp. 13-14).

86 SALLY, cit.

hors de la ville, les versent au point du jour dans les égouts et dans les ruisseaux. Cette épouvantable lie s'achemine lentement le long des rues vers la rivière de Seine, et en infecte les bords, où les porteurs d'eau puisent le matin, dans leurs seaux, l'eau que les insensibles Parisiens sont obligés de boire. Quelque choses de plus incroyable encore, c'est que les cadavres que volent ou qu'achètent les jeunes chirurgiens pour s'exercer dans l'anatomie, sont souvent coupés par morceaux, et jetés dans les fosses d'aisances. (...) Ô superbe ville! que d'horreur dégoûtant sont cachées dans tes murailles!<sup>87</sup>

Se le osservazioni sulle penose condizioni delle acque di Parigi, nelle parole di Mercier, rientrano in un più ampio quadro in cui la descrizione letteraria è subordinata a un'esigenza primariamente morale, più scientifiche paiono alcune valutazioni avanzate dagli uomini di scienza, come ad esempio Antoine-Augustin Parmentier. Per mezzo di sperimentazioni chimiche, il cui valore affonda le proprie radici non soltanto nei risultati raggiunti, ma anche nella diffusione di quello spirito scientifico che caratterizza il Settecento, Parmentier esprimeva la propria opinione sulla purezza delle acque, individuando le cause principali della loro corruzione<sup>88</sup>. In risposta a tali conclusioni, a partire dagli anni '40 del XVIII secolo, una nuova strategia idrica persegue il risanamento della salute pubblica, se non per scopi umanitari, certamente per ragioni

87 MERCIER, cit. vol. I, pp. 116-117. Scrive ancora «La magnificence romaine s'imprima surtout dans ces utiles établissement [les égouts publics], nécessaires à la santé, à la vie des citoyens. Des édiles étaient principalement chargés de leur entretenir, et punissaient tous ceux qui avaient commis quelques fautes à cet égard. Il faut construire à Paris un grand égout, appelé l'*égout Turgot*, parce qu'il fut ordonné dans le temps qu'il était prévôt des marchands. Ce grand égout commence au bas de Ménilmontant, parcourt de là du côté du nord presque la moitié du circuit de la ville de Paris. Un grand nombre des égouts particuliers des rues versent dans ce grand égout, dont l'embouchure est dans la rivière de Seine, à l'une des grilles de Chaillot. Cet égout assez vaste et profond n'était point couvert, les ouvriers pouvaient y travailler avec beaucoup de facilité pour le réparer. On le lavait à l'aide d'une pompe. Quelques muids d'eau suffisaient pour entraîner les immondices. Il a plu au corps de la ville de vendre le terrain de cet égout; on l'a couvert, on a permis de bâtir dessus... (...) Dès 1778, on s'aperçut dans le faubourg Saint-Honoré qu'une odeur putride se répandait et incommodait beaucoup les voisins de quelques-unes des ouvertures pratiquées près du Colisée, pour recevoir dans cet égout les eaux de pluie. (...) Ce grand égout, dans l'état où il es, ne sera jamais nettoyé. S'il vient à s'engorger, aucun ouvrier ne pourra essayer d'y entrer; il y perdrait la vie.» (Ivi, vol. II, pp. 177-178).

88 Pare opportuno sottolineare come le analisi di Parmentier finissero per attenuare parzialmente le condanne all'insalubrità delle acque parigine, giacché se ne risultava una certa corruzione chimica, ne veniva anche elogiata la leggerezza in termini di 'gusto'. Ad ogni modo, Parmentier sottolinea il ruolo svolto dai processi di produzione di alcune attività specificamente urbane nella cattiva conservazione dello stato del fiume: «Aussi la plus grande objection que l'on fasse souvent contre l'eau de la Seine, & qui a d'autant plus besoin d'être discutée amplement, qu'au premier coup-d'œil elle paroît avoir quelque fondement, c'est cette quantité d'immondice de toutes espèces dont elle est le véhicule; c'est cet amas des corps si variés; ce sont ces végétaux & ces animaux qui s'y pourrissent; ce sont ces égoûts, ces ruisseaux, qui conduisent à la rivière tous les résultats des Dégraisseurs, des Teinturiers, des Bouchers, des Tanneurs, des Manufacturiers, lesquels doivent de toute nécessité souiller la pureté que l'eau de la Seine pourroit avoir par elle-même, sans cette affluence hétérogène...» (ANTOINE-AUGUSTIN PARMENTIER, *Dissertation physique, chymique et économique, sur la nature et la salubrité des eaux de la Senne*, Paris, J.C. Clousier, 1775, p. 9). Si indica inoltre l'interessante analisi condotta da ANTOINE DEPARCIEUX, *Analyses comparées des eaux d'Yvette, de Seine, d'Arcueil, de Ville-d'Avray, de Sainte-Reine et de Bristol*, Paris, Imprimerie royale, 1767.

utilitaristiche, giacché l'eventuale diffusione di epidemie avrebbe comportato un consistente impegno economico e organizzativo da parte dello stato. La chiave di questo programma si radicava nelle analisi del suolo della capitale e dei suoi dintorni operate da geografi, chimici e matematici<sup>89</sup>; su di esse avrebbero dovuto fondarsi le proposte di trasformazione urbana, così che le relazioni presentate all'*Académie des sciences*<sup>90</sup> contribuirono a restituire un'immagine della città scientificamente interpretata. Per quanto ancora lontani da quell'estensione dell'autorità della scienza che determinerà la nascita dell'urbanistica vera e propria, intorno alla metà del Settecento si sviluppa un'importante discussione sulla città che trascura la dimensione letteraria per concentrarsi su una comprensione geometrica e scientifica.

Il primo risultato di tali consultazioni fu il programma di canalizzazione della Senna che, finalizzato al controllo delle inondazioni, prevede la costruzione di argini lungo il fiume e la forzatura del suo corso, obbligato in un percorso più lineare. Insieme alla demolizione delle case sui ponti tali iniziative contribuirono alla riorganizzazione di uno spazio, trasversalmente definito, in termini razionali, e per la prima volta veniva prodotto un vuoto nel cuore del tessuto urbano, lungo il percorso del fiume, che consentiva il movimento dell'aria, ma anche una gestione generale più efficiente<sup>91</sup>.

La disponibilità delle acque ad uso dei cittadini rappresenta il secondo importante problema, che costringe a una diffusa riconsiderazione dei luoghi della capitale e della loro prossimità a sorgenti, pompe idriche e pozzi<sup>92</sup>. La distribuzione dell'acqua era

89 BRUNO FORTIER, «La maîtrise de l'eau», *Dix-huitième siècle*, n. 9, 1977, pp. 193-202. Per un approfondimento di queste tematiche si indica anche Id., *La politique de l'espace parisien à la fin de l'Ancien Régime*, Paris, CORDA, 1975, pp. 1-152.

90 Dopo il 1742 l'*Académie des sciences* è l'unico luogo autorevole in cui è possibile un confronto sui progetti di approvvigionamento idrico; per decisione reale, il *Bureau de ville*, gli architetti e la *police* sono privati delle loro tradizionali competenze in materia a vantaggio dell'*Académie*, ritenuta l'unica capace di produrre statistiche, calcoli e rilievi necessari alla valutazione dei progetti proposti. Scrive Lavoisier: «C'est principalement aux compagnies savantes qu'il revient de s'opposer aux progrès de l'erreur: autant il est important pour elles de ne rien décider qu'après l'examen le plus réfléchi, autant elles doivent mettre de fermeté pour soutenir les vérités une fois adoptées.» (cit. in FORTIER, «La maîtrise de l'eau», cit.).

91 ISABELLE BACKOUCHE, *La trace du fleuve: la Seine et Paris, 1750-1850*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2000; FORTIER, «La maîtrise de l'eau», cit.

92 Ad esempio, nel 1782 Jacques-Hyppolite Ronesse metteva in evidenza la mancanza strutturale di acqua, come un grave condizionamento della vita dei cittadini: «...car Paris quoique bâti sur une belle & grande riviere, manque absolument d'eau: ce n'est pas en avoir, que d'être obligé de l'aller chercher loin de son habitation; & les fontaines dispersées dans la ville en si petit nombre, & ont si peu d'eau, que les habitans n'en retirent presque aucun avantage. Qu'est ce en effet qu'environ 200 ponce d'eau que fournissent pour 700,000 habitans les deux pompes du pont Notre-Dame, celle de la Samaritaine, l'aqueduc d'Arcueil, & les sources de Belleville & du Pré Saint-Gervais? Ces 200 ponce d'eau donnent environ 14 mille muids à 280 pintes par muid. On évalue la consommation de chaque habitant à 20 pintes par jour, le fort portant le foible; ce seroit 50 mille muids, qu'on ne peut avoir qu'au moyen d'environ 7000 ponce d'eau; & avec cela on n'auroit que le nécessaire.» (JACQUES-HYPPOLITE RONESSE, *Vue sur la propreté des rues de Paris*, Paris, 1782, pp. 61-62).

organizzata in un sistema di *porteurs* che pareva però gravemente insufficiente, come sottolineava Lavoisier nel 1786:

On est effrayé quand on pense que les habitants des quartiers plus reculés, c'est-à-dire le plus grand nombre des habitants de la capitale, sont alimentés par de l'eau puisée dans la Rivière, portée à dos d'homme ou sur des charrettes; on ne saurait douter qu'une telle disette d'eau n'entretienne la malpropreté du peuple et ne contribue beaucoup à rendre malsain l'air de la capitale.<sup>93</sup>

Inevitabile allora che il primo bacino di riferimento si trovasse proprio in quella Senna sporca, malsana e pericolosa. Inevitabile anche che molte strutture, come ad esempio l'*Hôtel-Dieu*, fossero sorte sulle sue rive e non riuscissero ad abbandonarle, anche a danno della salute generale. Una più efficiente distribuzione idrica avrebbe al contrario permesso un'urbanizzazione più omogenea, dal momento che l'occupazione degli spazi non sarebbe stata condizionata dalla presenza naturale di acqua<sup>94</sup>, e le richieste 'igieniste' avrebbero più facilmente ottenuto lo spostamento delle attività tradizionalmente ritenute insalubri<sup>95</sup>.

Tuttavia, le polemiche sulla situazione idrica della capitale erano determinate anche dalle preoccupazioni relative agli incendi<sup>96</sup>. Nel corso del XVIII secolo numerosi tragici eventi avevano colpito la città, ed in particolare gli incendi all'*Hôtel-Dieu* (1718, 1737 e 1772), all'*Opéra* (1763 e 1781), alla *foire de Saint-Germain* (1762)<sup>97</sup>. L'importanza

93 LAVOISIER, «Lettre sur le moyen d'amener l'eau à Paris», in *Œuvres*, t. III, Paris 1868, p. 255.

94 In quest'ottica risulta quindi fondamentale l'introduzione in Francia delle macchine a vapore perfezionate da James Watt: Jacques-Constantin e Augustin-Charles Perrier portarono infatti l'invenzione inglese a Parigi, ottenendo nel 1777 un contratto con la città per la fornitura di acqua attraverso una prima *pompe à feu* installata a Chaillot (cfr. FIERRO, cit., pp. 1081-1082). L'idea dei fratelli Perrier prevedeva l'approvvigionamento idrico della capitale a partire dalla riserva del fiume; altri progetti vennero presentati, tra cui quello di Antoine Desparcieux che, nel *Projet d'amener à Paris la rivière d'Yvette* (ripubblicato a Parigi nel 1776), proponeva di prelevare l'acqua da altre fonti che, oltre ad essere meglio dislocate in relazione ai molti quartieri, avrebbero fornito acqua pura. Numerose obiezioni vennero avanzate, tra cui la preoccupazione che in caso di assedio i fiumi e le fonti al di fuori della città avrebbero potuto essere avvelenate, o quella circa i rischi portati dal gelo, dannoso per le canalizzazioni. (FORTIER, cit.).

95 Del resto, anche se 'escluse' dal cuore del tessuto urbano, le attività 'pericolose' necessitavano di acqua, fondamentale per la pulizia quotidiana, come si evince da un passo di Lubersac dove si ricorda come il posizionamento dei macelli debba essere pensato affinché «ces tueries ne fussent pas éloignées de la rivière, pour en avoir facilement des eaux nécessaires afin de pouvoir les laver...» (LUBERSAC, cit., p. LXVIII).

96 Si legge così nel progetto di riforma presentata da Maille Dussausoy: «Après avoir parcouru le plan de Paris & examiné les endroits les plus mal construits & conséquemment les moins à couvert des incendies, on a reconnu que l'on ne pouvoit porter à moindre nombre que celui de seize, les dépôts des pompes, qu'il conviendrait d'établir dans la Capitale relativement à la distribution de ses quartiers...» (MAILLE DUSSAUSOY, *Le Citoyen désintéressé ou Diverses idées patriotique, concernant quelques établissements et embellissements utiles à la ville de Paris, analogues aux travaux publics qui se font dans cette Capitale, lesquels peuvent être adaptés aux principales Villes du Royaume & de l'Europe*, Paris, chez Gueffier, vol. I, 1767, p. 29).

97 A questi, bisogna aggiungere anche quelli alla *Chambres des comptes* del *Palais de Justice*, (1737) all'interno *Palais de justice* (1776) o ancora al *Théâtre Français* (1799).

delle *pompe à incendie* era evidente e numerosi *arrêts du Conseil* provvidero ad aumentarne di volta in volta il numero, insieme all'istituzione di un corpo di *garde-pompes* che nel 1722 venne portato a 60 uomini e nel 1767 a 108<sup>98</sup>.

All'acqua erano infine riconosciuti effetti benefici dal punto di vista igienico, poiché un suo razionale utilizzo avrebbe consentito la pulizia delle strade in una dimensione di assoluta autonomia della salute cittadina dalle stagioni, ed in particolare dalla presenza o meno della pioggia. Nel già citato progetto di Lubersac, ad esempio, la distribuzione dell'acqua, incarico che la polizia non avrebbe mai dovuto sottovalutare, si mostra funzionale all'utilizzo 'privato' degli abitanti, sia alla pulizia di strade, piazze e mercati pubblici:

C'est par l'eau seule qu'on peut remplir le double objet dont nous venons de parler; objet que les Magistrats préposés à la police de Paris, ne doivent jamais perdre de vue. Nous avons proposé dans l'article précédent, les moyens qui nous ont paru les plus propres à remplir le premier, en procurant la quantité d'eau suffisante pour la consommation des habitans, & pour nettoyer les marchés publics, les places, les quais & les rues de Paris; on peut également remplir le second, c'est-à-dire nettoyer toute la superficie du pavé, & procurer à ces mêmes eaux qui ont servi à cette opération, un écoulement facile vers la rivière, sans cependant altérer en aucune manière la pureté de ses eaux, en formant sur les deux rives de la rivière, depuis son entrée dans la ville jusqu'au-dessous du *Cours-la-reine*, deux égouts de hauteur & de largeur suffisantes pour y faire entrer dans les plus basses eaux, seize pieds cubes d'eau courante.<sup>99</sup>

### 1.3 La città materiale nella teoria architettonica

Gran parte dei problemi urbani finora menzionati trovò parziale risposta nelle proposte di riforma che erano edite in numero sempre crescente, testimonianza dell'esistenza di un pubblico particolarmente interessato all'evolversi del dibattito. Intellettuali di ogni

98 FIERRO, cit., pp. 1083-1085.

99 LUBERSAC, cit., pp. LXV-LXVI. L'argomentazione procede poi con la minuziosa analisi delle più adeguate dimensioni da adottare per la costruzione di tali *égouts*. Largamente diffuse sono le richieste di una migliore pulizia delle strade per il miglioramento della salute dei cittadini, e si legge ad esempio nella proposta del già ricordato Ronesse: «Aussi, depuis plusieurs années, l'objet de la plus grande sollicitude de l'Administration de la Police a été le nettoiemment des rues; objets de la plus grande importance, puisqu'il n'a pas seulement pour but l'agrément & la commodité, mais qu'il intéresse la santé des Citoyens. Car que effet ne doit pas produire sur le corps humain la respiration d'un air chargé de toutes les exhalations de boue fétide & d'eau croupie?» (RONESSE, cit., pp. 12-13). Tuttavia, nonostante i dichiarati elogi dell'impegno delle autorità nello svolgimento dei compiti di pulizia, l'autore procede con un minuzioso programma di riorganizzazione generale, strutturato in modo da rispondere alle cinque cause che determinano il penoso stato delle strade della capitale, ovvero: «1° le mauvais état du pavé; 2° le défaut de l'air; 3° l'inexécution des Réglemens faits pour le balayage, & la mauvaise manière de balayer; 4° la disette de l'eau; & 5° le peu de pente de la plupart des rues, & l'insuffisance des égouts.» (Ivi, p. 17).

sorta, medici, matematici, chimici, fisici, ecc., intervennero con sentita partecipazione nella formazione di un'opinione pubblica che restituiva una determinata immagine della città, esigendone la trasformazione. Tra le molte figure si trovano anche quelle degli architetti, i soli ad avere gli strumenti per la vera e propria progettazione e quindi per la concreta attivazione del cambiamento.

Se già nella seconda metà del Seicento la produzione di trattati architettonici aveva trovato terreno fertile nel panorama editoriale francese<sup>100</sup>, nel corso del XVIII secolo tale tendenza sperimenta uno sviluppo considerevole dal punto di vista sia quantitativo che qualitativo. Numerose sono infatti le teorie architettoniche composte sulla scia della fondamentale opera di Jean-Louis de Cordemoy che, nel 1706, inaugurava il ripensamento di concetti vitruviani di «ordine, disposizione e decoro» all'interno di una più vasta meditazione sui principi essenziali dell'arte, sui parametri stilistici caratterizzanti il gusto contemporaneo e soprattutto sulla strutturazione di particolari elementi secondo quelli che lentamente cominciano a profilarsi come criteri funzionalistici<sup>101</sup>. La proliferazione di una simile letteratura testimonia l'esistenza di un panorama intellettuale interessato all'architettura come arte specifica e problematica, la cui autonomia dalle tecniche ingegneristiche non si era ancora profilata completamente e il cui valore sociale, pur sentito in filigrana, non era ancora divenuto il fulcro della

---

100 Già nella prima metà del XVII secolo esisteva in Francia una forte richiesta di manuali per la costruzione che fornivano in maniera chiara regole e indicazioni utili; si sviluppa perciò un tipo di pubblicistica interessato alle pratiche della progettazione, che tuttavia si disinteressa della formulazione più complessa di una vera e propria teoria architettonica. Nel corso della seconda metà del secolo alcune opere fondano la tradizione trattatistica francese nel senso di una più ampia meditazione. È questo il caso della traduzione del Palladio ad opera di Fréart de Chambray (ANDREA PALLADIO, *Les quatre livres de l'architecture, traduction intégrale de Roland Fréart de Chambray*, Paris, 1650), dell'opera dello stesso *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit de cinq Ordres...* (Paris, 1650), ma soprattutto dei contributi di JACQUES-FRANÇOIS BLONDEL, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture* (Paris, 1675-1683), e CLAUDE PERRAULT, *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigés et traduits nouvellement en François, avec des notes et des figures*, Paris, 1673, e dello stesso *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (Paris, 1683). A titolo indicativo, si ricordano poi alcune opere meno conosciute, che alimentano però un dibattito sull'architettura in progressiva affermazione, come ad esempio: ANTOINE DESGODETS, *Les édifices antiques de Rome*, Paris, 1682; ANDRÉ FÉLIBIEN, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture*, Paris, 1676; AUGUSTIN-CHARLES D'AVILER, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole...*, Paris, 1691; Id., *Dictionnaire d'architecture ou explication de tous les termes*, Paris, 1691; PIERRE BULLE, *L'Architecture pratique...*, Paris, 1691. Si indica poi la ricostruzione e la bibliografia proposte da HANNO-WALTER KRUFF, *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1985 (trad. it. *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009, I ed. it. 1988).

101 Per l'approfondimento del *Nouveau traité de toute l'architecture* dell'abbé Jean-Louis de Cordemoy (Paris, 1706), cfr. KRUFF, cit; ROBIN MIDDLETON, «The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal: A Prelude to Romantic Classicism», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, n. 25, 1962, pp. 278-320; FRANÇOISE FICHET, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruxelles, Mardaga, 1979, pp. 182 e sgg.

riflessione. Per entrambe le questioni il limite più evidente è rappresentato dall'insistenza posta su quelle propriamente artistiche, che spingeva l'elaborazione teorica verso l'indagine delle linee-guida progettuali e delle procedure costruttive indispensabili ad un'adeguatezza stilistica che costituisce lo scopo principale della riuscita architettonica.

Proprio per questo, le teorizzazioni della prima metà del Settecento sembrano alimentare la discussione intorno a forme e composizioni di specifiche strutture architettoniche, di specifici edifici e monumenti, in parte scissi da una visione di insieme più ampia, urbanisticamente definita. Eppure, l'accresciuto successo di tali pubblicazioni nutre l'indagine artistica, promuovendo la formazione di un'opinione pubblica che, composta da specialisti e non, comincia ad assumere un ruolo di sempre maggiore autorevolezza, favorendo allo stesso tempo l'instaurazione di un momento intellettualmente aperto all'ulteriore evoluzione teorica<sup>102</sup>.

È infatti in un contesto di più marcato coinvolgimento nelle problematiche intrinseche alle modalità progettuali e ai fini dell'architettura che si inseriscono alcuni importanti contributi in cui l'indagine speculativa 'tradizionale' viene arricchita da una visualizzazione di insieme più complessa, che avvicina il discorso a una concezione pre-urbanistica di grande interesse: si tratta in particolare delle opere di Marc-Antoine Laugier e Pierre Patte in cui la disamina della distribuzione degli elementi fondamentali degli edifici viene integrata da una valutazione degli ambienti ad essi circostanti, preannunciando una considerazione della reciprocità degli spazi, talvolta esplicitamente formulata in senso urbanistico.

Per entrambi i teorici, punto di partenza è quella Parigi le cui mancanze fomentavano un'opinione pubblica sempre più agguerrita; in linea con l'ormai condivisa

---

102 Le pubblicazioni settecentesche di teoria architettonica sono particolarmente numerose, ma sembra opportuno ricordare quelle di SÉBASTIEN LE CLERC, *Traité d'architecture, avec des remarques et des observations très utiles pour les jeunes gens qui veulent s'appliquer à cet bel art*, Paris, 1714; GERMAIN BOFFRAND, *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art*, Paris, 1745; JEACQUES-FRANÇOIS BLONDEL, *Cours d'architecture*, cit.. A tale opere fondamentali si aggiungono poi le riflessioni sul 'bello' cui avremo modo di accennare nel corso dell'analisi del pensiero di Boullée. Ad ogni modo, per l'approfondimento si indicano le ricerche di: LOUIS HAUTECEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, cit.; ALESSANDRO GAMBUTI, *Dibattito sull'architettura nel Settecento europeo*, Firenze, Alinea editrice, 1981; WOLFGANG HERRMANN, *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, London, A. Zwemmer, 1985; WERNER SZAMBIEN, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*, Paris, Picard, 1986; ANTHONY VIDLER, *The Writing of the Walls: architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1987; JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès, 1989; GEORG GERMAN, *Vitruve et le Vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne, Presse polytechnique et universitaire romandes, 1991; HARRY FRANCIS MALLGRAVE, *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.



consapevolezza dello stato gravoso della capitale, anche Laugier e Patte denunciavano l'allarmante condizione delle strade, ricettacolo di immondizie e odori pestilenziali, ma anche pericolose ed esteticamente miserabili; accusando lo sviluppo edilizio più recente, osservavano con sofferenza il disordine radicato nella distribuzione delle case e la completa mancanza di un piano globale razionalmente strutturato. Nelle parole di Laugier<sup>103</sup> troviamo una certa insistenza sull'inadeguatezza generale della città che, pur dovendo riflettere la potenza e il prestigio della nazione, manca di tutte le caratteristiche che dovrebbero renderla convenientemente «commode, agréable, magnifique»:

Le centre de cette capitale n'a presque point changé depuis trois cents ans: on y voit toujours le même nombre de petit rues étroites, tortueuses, qui ne respirent que la mal-propreté & l'ordure, & où la rencontre des voitures, cause à tout instant des embarras. Les extrémités qui n'ont été habitées que long-temps après, sont un peu moins mal-bâties: mais on peut dire avec vérité, que si on en excepte quelques morceaux épars ça & là, Paris en total n'est rien moins qu'une belle Ville. Supérieure à toutes les autres, par son immense étendue, par le nombre & la richesse de ses habitants, elle est inférieure à plusieurs, par tous les avantages qui rendent une Ville commode, agréable, magnifique. Les avenues en sont misérables, les rues mal percées & trop étroites, les maisons simplement & trivialement bâties, les places en petit nombre & peu considérables en elles mêmes, les Palais presque tous mal disposés; en un mot, c'est une très-grosse Ville, sans arrangement, ou l'on rencontre très peu d'objets qui frappent, & où l'on est tout étonné de ne rien trouver qui réponde à l'idée qu'on s'en étoit faite, qui approche même de ce qu'on a vû dans plus d'une Ville beaucoup moins célèbre.<sup>104</sup>

Evidenziando il contrasto che si delinea tra la percezione delle ricchezze materiali e morali francesi e le gravose condizioni della contingenza urbana, Laugier si appoggia alla forte convinzione che il degrado fisico influisca negativamente sul prestigio del paese, ovvero sulla propria immagine trasmessa ai sudditi e agli stranieri attraverso la materialità della capitale. Diversamente dal tipo di letteratura finora considerata, la preoccupazione maggiore sembra qui la necessità di un ambiente cittadino debitamente pensato per poter trasmettere una certa rappresentazione della monarchia, secondo una visione in qualche modo 'tradizionale' che resta alla base anche degli interventi di *embellissement* precedentemente osservati. L'insopportabile situazione in cui versavano

---

103 Si ricorda che Laugier non era un architetto, ma un gesuita dalla considerevole cultura che, interessandosi a questioni artistiche, si interroga sui principi del 'bello' e sulle modalità della sua realizzazione. In linea con concezioni molto vicine al pensiero di Rousseau, il contributo che maggiormente gli viene riconosciuto nella storia dell'architettura è rappresentato dalla celebre formulazione della 'capanna originaria' che diveniva il principio di ogni forma architettonica. Si indicano le importanti ricostruzioni offerte da: KRUF, cit.; HERRMAN, cit.; VITTORIO UGO (ed.), *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, Bari, Dedalo, 1990.

104 MARC-ANTOINE LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, chez Duchesne, 1753, pp. 243-244.

le strade parigine interessa non tanto sulla traccia delle polemiche 'igieniste' in affermazione, quanto piuttosto nell'approfondimento di una decadenza urbana che ostacola la realizzazione della *grandeur* architettonica<sup>105</sup>. Tuttavia, per quanto gran parte delle condanne di Laugier obbediscano a logiche estetico-stilistiche, la rappresentazione che ne scaturisce assume le forme di una visualizzazione propriamente urbana, giacché i singoli elementi architettonici sono inseriti in una concezione di insieme più ampia, dove strade, edifici, piazze e monumenti partecipano in egual misura alla composizione di un unico organismo complesso.

Anche le riflessioni di Pierre Patte<sup>106</sup> si articolano a partire da medesime istanze, ovvero dallo scarto individuato tra l'idea di Parigi quale «Capitale du plus beau royaume d'Europe» e la tragica realtà di una città in cui l'evoluzione disordinata dei processi di urbanizzazione aveva determinato distorsioni esteticamente inaccettabili:

Il n'y a personne qui ne convienne que Paris, avec une infinité de bâtimens admirables, n'offre dans son ensemble qu'un aspect peu satisfaisant. Son extérieur ne répond point à l'idée que les étrangers doivent se former de la Capitale du plus beau royaume d'Europe. C'est un amas des maisons entassées pêle-mêle, où il semble que le hasard seul ait présidé. Il y a des quartiers entiers qui n'ont presque pas de communication avec les autres: on ne voit que des rues étroites, tortueuses, qui respirent par-tout la mal-propreté, où la rencontre des voitures met continuellement la vie des citoyens en danger, & cause à tout instant des embarras. La Cité sur-tout n'a presque point changée depuis trois siècle; elle est restée dans l'état de confusion où l'ignorance de nos pères l'a laissée.<sup>107</sup>

---

105 È soprattutto nella scelta di certi aggettivi e verbi che il pensiero di Laugier sembra profilarsi come prosecuzione di una rappresentazione urbana subordinata al concetto di *embellissement*. Nel determinare le case come «simplement et trivialement bâties», le piazze come poco numerose e «peu considérables», le strade «misérables», ecc., Laugier indica i difetti più evidenti della città, senza investigare eventuali questioni 'igieniste', ma accontentandosi di osservare quanto la resa di quelle strutture non sia affatto sufficiente a riflettere il prestigio del paese che solo nella sontuosità, nello splendore, nel decoro, nell'ordine e l'armonia può trovare adeguata manifestazione.

106 Nato a Parigi nel 1723, Pierre Patte fu allievo di Boffrand grazie a cui si avvicinò all'architettura, cui si dedicò sotto il profilo pratico, progettando alcuni *hôtels*, ma soprattutto nella sua espressione iconografica e teorica. In effetti, egli fu l'autore non soltanto delle incisioni dell'*Architecture française* di Blondel (Paris, 1752-1756), ma anche di raffigurazioni di particolari edifici, come ad esempio dell'entrata della chiesa di *Saint-Eustache*, progettato da Le Vau, fino a divenire *directeur des gravures* per l'*Encyclopédie*; la pratica del disegno e l'esperienza come incisore accostano la sua figura a quella di Boullée, per il quale l'arte iconografica assume un peso importante sia dal punto di vista della progettazione, sia all'interno di un più ampio discorso sull'architettura. Ad ogni modo, l'attività di Patte si sviluppa inoltre nell'ambito teorico e numerosi sono i suoi scritti, tra cui la continuazione del già ricordato *Cours d'architecture* di Blondel, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV* (cit.), *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture* (Paris, chez Rozet, 1769). Se questi ultimi danno forma in maniera sistematica al suo pensiero architettonico, si ricordano anche: *De la manière la plus avantageuse d'éclairer les rues d'une ville pendant la nuit...* (Amsterdam, 1766) nonché i due scritti *Mémoire sur la translation des cimetières hors de Paris* e *Observation sur le mauvais état du lit de la Seine* pubblicati all'interno della raccolta *Mémoires qui intéressent particulièrement Paris*, Paris, A. Bertrand, 1800. Morì a Mantes nel 1814.

107 PIERRE PATTE, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, cit., pp. 212-213.

Grande protagonista è qui il caso, in cui si radicano la confusione degli antichi quartieri, l'affastellamento delle case, la tortuosità dei tracciati stradali, l'assenza di interazione architettonica tra le diverse zone della città. Pur accennando al problema dell'insalubrità, proprio come in Laugier, la visione offerta da Patte si delinea nel senso del decoro architettonico e dell'inadeguatezza della contingenza rispetto al valore simbolico richiesto alla capitale. Eppure, proprio come in Laugier, la questione dell'*embellissement* si arricchisce nel momento in cui viene considerata non soltanto la specificità delle strutture, ma anche l'assenza di un piano generale:

Tout le goût des embellissements s'est borné seulement aux maisons des particuliers. Depuis environs cinquante ans, près de la moitié de Paris a été rebâtie, sans qu'il soit venu dans la pensée de l'assujettir à aucun plan général, et sans avoir encore cherché à changer les mauvaises distributions de ses rues.<sup>108</sup>

Se la presenza di una concezione urbanisticamente intesa è sentita come necessaria, si pone allora il problema dei limiti contingenti della trasformazione, poiché ogni proposta di pianificazione è costretta ad intervenire in una città già modellata dall'evoluzione storica, in cui gli spazi sono già delineati (ed occupati). Per questo motivo, l'indagine di Patte sulle possibilità di progettazione urbana prende corpo in un testo, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*<sup>109</sup>, articolato intorno ad un altalenante equilibrio tra codificazione di parametri ideali e concreti disegni riformisti. Esordio dell'argomentazione è qui la riflessione su una città di cui si immagina la fondazione *ex novo*, in un luogo da scegliere in base alle condizioni del clima, alla composizione del suolo, alla presenza di acqua e di venti, ecc.<sup>110</sup>; una città di cui l'architetto può deciderne

108 Ivi, p. 213.

109 PIERRE PATTE, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris, chez Rozet, 1769.

110 «Si Platon, lorsqu'il composa des loix pour former une République & rendre les hommes aussi heureux qu'ils pourroient l'être dans l'état de société, avoit imaginé le plan d'une Ville pour ses nouveaux citoyens, ils auroit voulu que l'endroit destiné pour son emplacement fût sain, que les eaux en fussent salubres, qu'il ne sût pas sujet à des vents dommageables, à des brouillards ou à des exhalaisons pestilentiellles, susceptibles de causer des maladies. Il auroit aussi cherché à la situer dans un climat tempéré, éloigné du trop grand chaud, comme du trop grand froid, inconvéniens également nuisible à sa santé. (...) La nature des eaux, des fruits & des légumes, dont la mauvaise qualité peut influer sur la santé des hommes, n'auroit pas aussi échappée à son examen, ainsi que la facilité des chemins pour arriver à sa nouvelle Ville. (...) Une autre attention non moins importante pour un Fondateur de Ville, ce seroit de s'assurer par l'examen de son sol & de ses environs, si le lieu destiné à son emplacement peut être susceptible des impressions des tremblemens de terre. On connoit les ravages affreux occasionnés par ce fléau, & combien de Villes ont été détruites par ses funestes effets. (...) C'est pourquoi il seroit important lors de la fondation d'une Ville, de mettre à profit toutes les connoissances physiques, pour choisir un terrain convenable & exempt s'il se peut de tous les inconvéniens ci-dessus; mais jamais on n'a apporté de semblables attentions: on a agi sans cesse comme si l'emplacement des Villes pouvoit être indifférent ...» (PATTE, *Mémoires...*, cit., pp. 3-4).

collocazione, forma e ampiezza, ma soprattutto di cui può pensarne la disposizione di strade, acque, attività e strutture. Si delinea allora un progetto in cui tornano i nodi delle questioni precedentemente valutate intorno al dibattito sull'igiene, così ad esempio, i processi di produzione insalubri vengono proiettati al di fuori della città in *faubourgs* autonomi:

On l'environneroit, dans son pourtour, de quatre rangées d'arbres; savoir, d'une grande allée pour les voitures, & de deux contre-allées pour servir de promenades. Au-delà de ces rangées d'arbres, on construeroit les Faubourgs, où seroient rejetés tous les métiers grossiers, & les arts qui produisent beaucoup d'odeurs & de bruit, tels que les Tanneries, les Triperies, les Maréchaux, les Taillandiers, les Blanchisseuses, les Hôtelleries où l'on prend les voitures publiques, &c. Les tueries des Bouchers, ainsi que leurs étables seroient aussi relégués vers ces endroits, afin que des troupeaux de bœufs ne fussent pas sans cesse obligés de traverser la Ville, où ils occasionnent des embarras pour leur passage.<sup>111</sup>

La gerarchizzazione degli spazi si esprime anche nella tradizionale proposta di isolamento di ospedali, cimiteri e cantieri per proteggere la comunità dalla propagazione delle malattie. L'argomentazione 'igienista' compare qui a giustificare alcune scelte nella distribuzione urbana così come nel disegno del tessuto stradale, perfettamente accordato ad una teoria del clima che rappresenta un riferimento costante in tutta l'opera di Patte, come si vede dalla precisazione sulla diretta proporzionalità tra condizioni climatiche e pianificazione della larghezza delle strade e dell'altezza degli edifici:

Quant à la largeur des rues d'une Ville, & à l'élévation de ses maisons, il faut avoir égard au climat où l'on bâtit. Dans les pays froids & tempérés, ils est à propos de les faire plus larges possibles & plus spacieux que dans les pays chauds, & aussi de tenir leurs bâtimens moins élevés. Cette plus grande largeur fera que le soleil pénétrera partout plus facilement, échauffera les maisons davantage, en dissipera l'humidité, & leur procurera plus de lumières. (...) Au contraire dans un climat chaud, les bâtimens doivent être plus exhausés & les rues plus étroites, afin de tempérer la chaleur par la grande ombre que les maisons portent, ce qui contribue à sa santé.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Ivi, cit., p. 9.

<sup>112</sup> Ivi, pp. 11-12. Prosegue: «Dans un climat tempéré, il peut suffire de donner 40 à 60 pieds de largeur aux rues, & d'élever les bâtimens environ de trois étages» (Ivi, p. 13); e condannando il modello delle case sui ponti, che al momento della pubblicazione del testo era ancora una realtà nella composizione urbana parigina, scriveva: «Dans une nouvelle Ville, il faudroit bien se garder de souffrir que l'on bâtisse des maisons sur les ponts, ainsi qu'on le remarque principalement à Paris. Cet abus est des plus préjudiciables à la santé des habitans; car l'air qui environne une riviere étant continuellement renouvelé par son courant, il s'ensuit que ce courant emporte avec lui les exhalaisons qui s'élèvent journellement des immondices d'une grande Ville. Or les maisons placées sur les ponts, arrêtent cette libre circulation de l'air & son renouvellement, sans compter qu'elle ôtent l'agrément d'une vûe étendue, & qu'elle courent souvent risque d'être renversées avec les ponts, lors des grosses eaux ou des débauches après de fortes gelées, ainsi qu'on en a vu des exemples funestes.» (Ivi, p.13).

Ispirata anche alle condizioni climatiche, la città di Patte si modella all'insegna dell'armonia e della proporzione, termini essenziali di un dibattito estetico di lunga durata, che si arricchisce qui di nuova linfa, giacché si scorge l'introduzione di alcuni parametri 'funzionalistici'. Eppure, nella riflessione di Patte il funzionalismo non arriva a completa maturità, dal momento che, nonostante le dichiarate intenzioni di far derivare la progettazione direttamente dagli scopi cui sono preposti gli edifici, la trattazione prosegue in considerazioni stilistiche che riconducono il discorso all'interno dei parametri codificati dalla teorizzazione architettonica<sup>113</sup>.

Già nel *Monumens érigés en France...* Patte aveva ripensato il tessuto urbano di Parigi elencandone gli elementi degni di essere conservati per la loro bellezza; nel reperimento dei monumenti della più rilevante importanza artistica, l'architetto traccia così una mappa della città che recupera in parte una rappresentazione ormai 'standardizzata' ruotante intorno ad alcuni edifici-chiave<sup>114</sup>:

Pour parvenir à un objet si désiré, je ne répéterai point, avec tant d'autres, qu'il seroit nécessaire d'abattre tout Paris pour le reconstruire, si l'on vouloit en faire une belle ville: je pense au contraire qu'il faudroit conserver tout ce qui est digne de l'être, ainsi que tous les quartiers & les édifices qui dorment déjà des embellissements particuliers, afin de les lier, avec art, à un embellissement total. Pour cet effet, il conviendrait d'abord de faire dessiner un plan général de cette Capitale suffisamment détaillé, sur lequel seroient exprimés tous les édifices qu'il faudroit épargner; tels que les plus belles églises, les palais du Louvre, des Tuileries, du Luxembourg, le Palais-Royal, les principaux monumens publics qui méritent de la considération par leur architecture, ainsi que les beaux hôtels, une partie des faux-bourgs Saint-Germain, Saint-Honoré & du Marais. Les maisons de dessus les pont seroient supprimées, ainsi que tout ce qui est mal bâti, mal décoré, d'une construction gothique, ou dont les dispositions seroient estimées vicieuses par rapport aux embellissements projetés. On feroit ensuite graver l'ensemble général de Paris, avec la position exacte & respective de tous les édifices à

113 «Pour décorer une Ville avec convenance, il seroit à propos que chaque sorte de bâtimens fût traité d'une manière relative à sa destination à l'imitation des anciennes Villes Grecques. Les maisons des particuliers y seroient ornées simplement, & sans colonnes: on réserveroit au contraire toutes les richesses de l'Architecture pour les palais, les temples & les édifices publics...» (Ivi, pp. 16-17).

114 Tale rappresentazione è diffusa in particolar modo dalle guide di viaggio e dalle descrizioni della città. Se queste ultime si dilungavano nella considerazione della storia parigina, facendo risaltare la linearità dell'evoluzione urbana, le opere ad uso dei viaggiatori si articolavano spesso sull'elenco di informazioni utili, tra cui appunto i 'monumenti' ritenuti espressione delle conquiste architettoniche francesi. Tra i molti, si ricordano gli importanti testi di: LOUIS LIGER, *Le voyageur fidèle, ou Le guide des étrangers dans la ville de Paris, qui enseigne tout ce qu'il y a de plus curieux à voir...*, 1715; ANTOINE-NICOLAS DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque de Paris, ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, 1749; *Almanach du voyageur à Paris*, 1786; JACQUES-ANTOINE DULAURE, *Nouvelle description des curiosités de Paris*, 1787; LUC-VINCENT THIÉRY, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue et de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*, 1787; HÉBERT, *Almanach parisien en faveur des étrangers et des voyageurs, nouvelle édition...*, 1789.

conserver.<sup>115</sup>

Sebbene l'insistenza sul contributo artistico di tali strutture oscuri la visione urbanistica della città, ancora lontana da una dimensione scientifica che si affermerà pienamente solo nel XIX secolo, la capitale descritta da Patte si erge come un monumento organico, come corpo coerente di un'unica idea compositiva che, almeno in teoria, la riflessione architettonica tenta di codificare. Pur in presenza di limiti consistenti, pur ancora subordinata a una dimensione fortemente artistico-stilistica, la meditazione di Patte apre la strada a una rappresentazione della città come oggetto architettonico, visualizzato nel suo insieme e scomposto nelle sue parti per poi essere ripensato, riorganizzato e trasformato in un nuovo organismo, finalmente adatto ad accogliere la comunità.

La metamorfosi degli spazi comincia allora dalla pianificazione dell'assetto stradale, operazione che implica una considerazione dell'urbanità valutata nella sua interezza e ispirata alla risoluzione di alcuni problemi, come la pericolosa coesistenza di vetture e pedoni, o la sporcizia alimentata dai *ruisseaux* che quotidianamente si formavano a danno della sicurezza e della salute pubblica<sup>116</sup>. Anche agli occhi di Patte quest'ultima pareva compromessa da una distribuzione idrica inadeguata ai bisogni di consumo degli abitanti e inefficiente per la pulizia degli ambienti; caratteristica comune di tutte le grandi città, l'insalubrità delle acque danneggiava gravemente le condizioni della comunità<sup>117</sup>, rendendo sempre più urgente il ripensamento di un ambiente urbano sano.

115 PATTE, *Monumens érigés en France...*, cit., p. 221. Prosegue proponendo la distribuzione di incisioni della città agli artisti locali in modo da stimolare la loro immaginazione: «Les gravures en seroient distribuées à tous nos gens à talens, que l'on inviteroit en concours à composer des projets pour cette Capitale, à condition de s'assujettir à toutes les réserves.» (*Ibidem*). È questa un'idea che ritroveremo nel testo di Boullée, dove però la raccolta di disegni e progetti si delinea come un'interessante prefigurazione di una sorta di 'museo di architettura' dalle importanti implicazioni nella Parigi alle soglie della Rivoluzione.

116 «...il ne faudroit ni portiques ni trottoirs le long des rues, mais les disposer de façon à pouvoir diviser leur largeur en trois parties séparées par deux ruisseaux. Celle du milieu seroit destinée pour les voitures, & les deux autres le long des maisons seroient réservées aux gens à pieds.(...) Voici les bons effets qu'occasionneroit cette réforme; les ruisseaux ne se trouvant point au milieu de la voie publique, les chevaux ne fatigueroient pas tant, les équipages rouleroit plus rondement, leur roues ne se briseroient pas aussi vite, ou ne seroient pas aussi facilement démantibulées par des soubresauts. (...) Pour rendre les chemins des gens de pied plus distincts & encore plus sûrs, il n'y auroit qu'à placer le long de la chaussée en deçà des ruisseaux, de fortes bornes espacées de dix pieds en dix pieds...» (PATTE, *Mémoires*, cit., pp. 20-21).

117 «Dans les Capitales où l'on apporte quelque attention à cet égard, tout ce borne à faire perdre les immondices liquide dans les terres par des puisards, ou bien faciliter leur écoulement par des égouts souterrains. Les puisards, à cause de la filtration de leurs eaux, minent peu à peu les fondation des maisons qui les avoisinent, les rendent mal-saines & humides: de plus ils altèrent l'eau des puits d'alentour, & lorsqu'il faut les nettoyer ou les dégorger, ils infectent tout un quartier. L'écoulement des eaux mal-propres par le secours des égoûts placés au milieu des rues, n'est pas moins préjudiciables. Leur éloignement fait que ces eaux sont obligées de parcourir à découvert dans les ruisseaux, un chemin considérable avant d'y arriver, d'où il résulte qu'elles incommodent journellement le long de leur passage. Outre cela, ces égoûts débouchent dans les rivières qui servent de boisson aux habitans, lesquelles deviennent par ce moyen le réceptacle commun de tous les

Così, nonostante la presenza di un principio di *embellissement* ancora molto resistente, nel pensiero di Patte si profila una certa denuncia delle operazioni edili portate avanti dalla monarchia, ispirate a logiche di decoro e indifferenti alle difficoltà contingenti che la cittadinanza era quotidianamente costretta ad affrontare:

En vain différens Princes ont-ils fait des dépenses prodigieuses, pour embellir les principales Villes de leur domination; elles sont toujours demeurées des especes de cloaques, exhalant continuellement de mauvais odeurs, occasionnées soit par les Manufactures qui produisent un écoulement perpétuel d'eau impures dans les ruisseaux, soit par les métiers qui mêlent dans les eaux qu'ils emploient des préparations fortes & corrosives, soit par les Teintures & les Tanneurs, soit par les Boucheries & leurs tueries, soit par l'infection perpétuelle des latrines de chaque maison, soit par les Hôpitaux & les Cimetières placés dans l'enceinte des Villes, soit par la disposition vicieuse des égoûts, soit enfin par le peu de soin à nettoyer les rues.<sup>118</sup>

L'individuazione delle maggiori cause di insalubrità rispecchia una tendenza generale che, come abbiamo visto, numerosi progetti della seconda metà del secolo tentano di risolvere attraverso meccanismi di esclusione e isolamento. Insieme alle attività legate al trattamento delle pelli e della carne, anche ospedali e cimiteri subiscono il medesimo spostamento al di fuori dei confini della comunità, accompagnato però da un progetto di riforma volto alla riorganizzazione dei modelli progettuali di tali strutture secondo criteri funzionalistici debitori dei progressi delle scienze contemporanee; e anche Patte, partecipando all'inaugurazione dell'accresciuta sensibilità verso simili questioni, si preoccupava degli effetti della cattiva circolazione dell'aria all'interno di ospedali e prigioni:

Peut-être même pourroit-on avancer, avec raison, que c'est un abus de fermer les chambres des malades avec tant de précautions, & qu'il seroit plutôt à souhaiter d'en pouvoir rafraîchir l'air de tems à l'autre, afin que pénétrant toutes les puissances de l'économie animale, cet air nouveau pût leur donner de reffort, & une activité susceptibles de rétablir leur fonctions. Pour cet effet, il ne s'agiroit que d'appliquer, à quelques changemens près, le Ventilateur que M. Halles a inventé pour renouveler l'air des prisons de Newgate en Angleterre.<sup>119</sup>

---

cloaques. Les ordures qui ne peuvent pas s'écouler, sont balayer & amassées en tas le long des maisons, pour être transportées dans des voitures au-dehors de la Ville; c'est ainsi que cela se pratique à Paris. De là des embarras extraordinaire: une infinité de tombereaux sales & dégoûtant parcourent chaque jours les rues & arrêtent la circulation des voitures: souvent les Charretiers en le chargeant, élaboussent les passans.» (Ivi, pp. 28-29).

<sup>118</sup> Ivi, p. 28.

<sup>119</sup> Ivi, p. 39. Continua affermando ancora una volta la necessità di aria pura per i «prigionieri» delle strutture, mostrandoci l'ambiguità dei meccanismi di ricovero e incarcerazione che sembra caratterizzare l'epoca moderna: «On sçait que les prisonniers qui languissoient dans ces endroits, & qui y étoient presque toujours malades à cause de l'air croupi qu'ils y respiroient, se sont aussi bien portés depuis cette invention, que s'ils se fussent trouvés en pleine campagne. Il n'y auroit donc qu'à

Proseguendo con la descrizione minuziosa del sistema di tubazioni che avrebbe dovuto garantire il rinnovamento dell'aria in tutte le sale, Patte si immerge in una vera e propria progettazione che, accompagnata da disegni e spiegazioni dettagliate, rende la sua proposta un contributo 'professionale' a quella letteratura sull'argomento che andava sviluppandosi. Il suo è uno sguardo particolare, uno sguardo esperto di architetto, capace di dare forma progettuale alle sollecitazioni della nuova cultura igienica: non si tratta soltanto dell'adesione alla diffusa critica delle penose condizioni delle strutture esistenti, ma di un tentativo di riforma che, sebbene teorico, mirava all'immediata concretizzazione. Solo nelle opportunità progettuali dell'architettura è infatti possibile trovare la soluzione alle mancanze contingenti, nell'ottimistica fiducia dell'attuabilità del cambiamento; speculazione artistica e intenzioni attivamente riformiste stanno alla base di un modello nuovo di urbanità, in cui gli elementi subiscono un radicale ripensamento strutturale che dà corpo alle richieste di trasformazione ambientale sentita ormai come irrimandabile. In questo processo, l'impegno degli architetti assume un ruolo decisivo: a loro spetta il compito di organizzare nella fisicità delle costruzioni le più recenti intuizioni igienico-funzionalistiche, nella considerazione di un gusto stilistico che non deve essere sottovalutato e il cui rispetto differenzia quella stessa categoria professionale da quella degli ingegneri<sup>120</sup>.

Lo sforzo teso alla risoluzione dei problemi più evidenti è d'altronde visibile in numerosi passaggi del testo: se grande attenzione è posta all'elaborazione di un modello ideale di ospedali, altrettanta ne è riservata alla descrizione di cimiteri, strade, porte di entrata alla città<sup>121</sup>, fogne, fontane, teatri, ecc.

---

placer, dans les endroit le plus aéré d'une maison, dans une chambre haute, dans un grainer, ou sur une terrasse, dont les diaphragmes seroient mus, soit par un petit mouliner à bras avec une manivelle coudée, soit par un petit rouage, à l'aide d'un contre-poids caché dans un tuyau que l'on monteroit, comme l'on fait un tourne-broche.» (Ivi, pp. 39-40).

120 Nella parte dei *Mémoires* intitolata *Instructions pour un jeu Architecte sur la construction des Bâtimens* (pp. 94-164), Patte ricordava le diverse formazioni che le due categorie professionali sono tenute a ricevere, sottolineando quanto quella degli architetti vada ben al di là delle conoscenze tecniche della costruzione, per abbracciare discipline artistiche, letterarie e filosofiche meno indispensabili agli ingegneri. Del resto, l'architetto di Patte è un'anima colta, un *esprit fin*, grande conoscitore della natura e dell'umanità: «Quoique l'Architecture, considérée en elle-même, ne paroisse dépendre aux yeux du vulgaire, que de la connoissance de la pratique, il s'en faut bien, Monsieur, que cette dernier donna le génie & les lumières. Que l'on cite des Architectes vraiment dignes de ce noms, on nommera des hommes dont l'esprit étoit préparé par l'étude de l'Antiquité, cultivé par les Belles-Lettres, & enrichi de connoissances philosophiques, à l'aide desquelles ils ont porté le flambeau dans tous les détours de leur Art: tels ont été les Vitruve, les Palladio, les Michel-Ange, les Perrault, les François Blondel, & plusieurs autres, dont les ouvrages seront à jamais l'admiration de la postérité.» (PATTE, *Mémoires*, cit., p. 94). Per il problema del rapporto tra la figura professionale dell'architetto e quella dell'ingegnere, si rimanda al capitolo dedicato a Boullée, giacché tale questione ricopre ruolo importante nella sua teorizzazione.

121 Se l'appartenenza alla categoria monumentale potrebbe apparentemente limitare il valore



Eppure sono da rilevare alcuni limiti poiché, se il principio di *embellissement* non è più sufficiente, da solo, a spiegare l'essenza del discorso di Patte, dal momento che alcune strutture sono ripensate attraverso parametri che vanno molto al di là della dimensione estetico-monumentale, resta tuttavia forte la scissione tra specificità degli elementi architettonici e complessità del tessuto urbano; quest'ultimo si delinea ancora come insieme composto da numerosi spazi, la cui unica forma di coordinamento si esprime nell'assetto viario che assume perciò un peso importante nelle trattazioni settecentesche. Del resto, nonostante la consapevolezza dell'urgenza di una trasformazione concreta degli spazi urbani, gli architetti sono costretti a osservare una città già forgiata da processi di sviluppo prevalentemente spontanei e quindi condannata a una disomogeneità inevitabile; non essendo ancora nato «l'urbanisme démolisseur», tipicamente ottocentesco, l'assenza di spazi vuoti aperti alla pianificazione razionale limita le possibilità di intervento impedendo anche la maturazione di una teoria architettonica efficace<sup>122</sup>, per la quale la sola occasione di una rappresentazione ampiamente urbana è trovata nella sfera dell'immaginario, nella progettazione di un'ipotetica comunità di nuova istituzione.

Ad ogni modo, le proposte di Patte mostrano una certa concretezza che, per quanto non si risolva in vere e proprie operazioni urbanistiche, riporta il discorso sulla città entro le possibilità di una riforma degli spazi attraverso l'architettura.

Contrariamente a Patte, Laugier non propone plausibili trasformazioni concrete, ma si limita ad evidenziare il ruolo delle strade all'interno dell'urbanità, insieme all'imbarazzo suscitato dagli esempi parigini:

Dans une grande ville, les rues ne peuvent rendre la communication facile & commode, si elles ne sont en assez grand nombre pour éviter les trop grands détours, assez larges pour prévenir tous les embarras, & dans un alignement parfait pour abrégé la route. La plupart des rues de Paris ont tous les défauts

---

'urbanistico' delle entrate della città, come del resto testimoniato dalle intenzioni celebrative che ispirarono la costruzione di molte di esse, il loro peso all'interno di una più vasta considerazione del tessuto cittadino ricorre frequentemente nella trattazione architettonica. Già Laugier, aveva affermato che «La beauté & la magnificence d'une Ville dépend principalement de trois choses, de ses entrées, de ses rues, de ses bâtimens» (LAUGIER, cit., pp. 244-245). Per quanto permanga qui una visione artistica della città, dove poco spazio sembra lasciato alla penetrazione di una scienza propriamente urbana, Laugier precisa come quegli elementi non siano costituiti solo dalla porta in sé, dall'evidente valore monumentale, ma anche da un complesso di strade e aperture che devono essere pensate anche per facilitare gli spostamenti delle persone: «L'entrée d'une Ville est destinée à faciliter la sortie des habitants & l'abord des étrangers; afin d'éviter l'embarras du concours, il est nécessaire que tout y soit parfaitement libre & dégagé. Les avenues contribuent beaucoup à ce dégagement.» (Ivi, p. 245).

122 FRANZ VOSSEN, «Architecture et espace urbain au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Annales E.S.C.*, n. 4, 1950, pp. 440-447.

contraires. Il y a des quartiers très-considérables et très fréquentés qui n'ont avec les autres quartiers qu'une ou deux rues de communications; ce qui fait que la presse y est ordinairement fort grande, ou du moins qu'on ne peut l'éviter qu'en faisant d'assez grands détours.<sup>123</sup>

Eppure, l'importanza delle strade come filo conduttore del tessuto urbano, come collegamento architettonico tra i diversi spazi, nelle parole di Laugier, sembra assumere una funzione quasi immaginaria, scaturita dalla prosecuzione del discorso in un'intensa metafora articolata sull'associazione tra città e foresta. Immagine che ritroveremo nel testo di Boullée, la foresta è chiamata a rappresentare visivamente le possibilità di sviluppo della città:

Il faut regarder une ville comme une forêt. Les rues de celle-là sont les routes de celle-ci; & doivent être percées de même. Ce qui fait l'essentielle beauté d'un parc, c'est la multitude des routes, leur largeur, leur alignement; mais cela ne suffit pas: il faut qu'un le Notre en dessine le plan, qu'il y mette du goût & de la pensée, qu'on y trouve tout-à-la fois de l'ordre & de la bisarrerie, de la symmetrie & de la variété; qu'ici on aperçoive une étoile, là une patte d'oie; de ce côté des routes en épi; de l'autre, des routes en éventail; plus loin des paralleles; par-tout des carrefours de dessein & de figure différentes. Plus il y aura de choix, d'abondance, de contraste, de désordre même dans cette composition, plus le parc aura de beautés piquantes & délicateuse.<sup>124</sup>

L'immagine della foresta è richiamata allora in maniera suggestiva in un discorso sulla città che diventa un oggetto in cui natura e artificio si completano nella rappresentazione intellettuale: le strade dell'urbanità diventano così cammini definiti sì da corpi architettonici, elevati dall'industriosità umana, ma predisposti in un piano dove l'ordine e la simmetria non rifiutano il 'bizzarro' e la varietà, elementi propri della realtà naturale che la conoscenza scientifica tenta di comprendere senza per questo sminuirne l'effetto di meraviglia. La scelta di associare alla città l'immaginario della foresta, risorsa naturale in qualche modo selvaggia ed estranea a una rigida progettazione artificiale, sembra allora diventare un modo per accettare la presenza nello spazio urbano di elementi spontanei e casuali, di cui solo la sapiente pianificazione può nascondere l'apparente caoticità. La città-foresta è il risultato di un ripensamento artistico profondo che, interessato all'ambiente urbano nel suo insieme, ne comprende l'omogeneità complessiva, e riduce le sue componenti in un quadro generale che è solo superficialmente una messa in relazione di strutture altrimenti tra loro disorganiche, per

---

123 LAUGIER, cit., p. 258. E continua: «Les rues sont la plûpart si étroites, qu'on n'y peut passer sans péril; elles sont si tortueuses, si pleines de coudes & d'angles insensibles, qu'elles doublent le chemin qu'il y a d'un lieu à un autre.» (Ivi, p. 259).

124 Ivi, pp. 259-260.

essere di fatto un lucido ripensamento delle sue forme e delle sue dinamiche interne. In tale immagine persiste allora un interesse verso l'artisticità della composizione che si manifesta in toni lirici, che ritroveremo anche nelle pagine di Ledoux e che soprattutto apre la strada al più vasto problema del giardino come punto di riferimento della pianificazione. In effetti, nel recuperare l'autorità di André Le Nôtre, celebre disegnatore delle *promenades* delle *Tuileries* e del parco di Versailles, Laugier testimonia lo stretto legame che la riflessione settecentesca percepiva tra le composizioni 'artificiosamente naturali' dei giardini e la strutturazione della città<sup>125</sup>; lo stesso Laugier sollecitava l'emulazione dei disegni dei parchi, «Faisons (...) que le dessin de nos parcs serve de plan à nos villes»<sup>126</sup>, che si ponevano come modello di una rappresentazione urbana articolato su una pianta stradale che metteva in comunicazione i diversi ambienti. In questo modo gli elementi tipici dei giardini (statue, rifugi, fontane e vasche, composizioni floreali, cascate artificiali, strutture architettoniche varie) non erano posti al centro della questione, ma anzi subordinati all'interazione che tra essi veniva stabilita mediante la pianificazione di sentieri e strade dalle diverse dimensioni; il legame istituito tra i due universi sembrerebbe allora mettere in secondo piano gli edifici cittadini, collocati in determinati spazi che solo l'organizzazione della struttura stradale permette di individuare.

Tuttavia, proprio la proposta della duplice immagine della città come foresta e della città come giardino pare evidenziare una certa reticenza alla celebrazione delle creazioni di Le Nôtre come l'esempio teorico indiscutibilmente più adeguato alla pianificazione urbana. Se l'influenza dell'architetto seicentesco resta certamente un elemento importante nella maturazione di progetti di riorganizzazione dell'impianto complessivo delle città, l'avanzare di un altro tipo di giardino, quello 'inglese', impone una nuova riconsiderazione dell'utilizzo della geometria e della regolarizzazione estrema delle forme<sup>127</sup>. Proprio il richiamo della foresta stempera così il rigidismo geometrico della

125 La critica dell'arte si è lungamente soffermata sull'osservazione di tale rapporto, sottolineando l'importanza dei giardini sei-settecenteschi nello sviluppo di una vera e propria scienza urbanistica. Cfr. LOUIS HAUTŒUR, *Les jardins des dieux et des hommes*, Paris, Hachette, 1959; DORA WIEBENSON, «'L'Architecture Terrible' and the 'Jardin Anglo-Chinois'», *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 27, n. 2, 1968, pp. 136-139; GEORGES GUSDORF, «Ville, champagne, jardins», in Id., *Naissance de la connaissance romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976, pp. 359-396; MONIQUE MOSSER – GEORGE TEYSSOT (dir.), *Histoire des jardins: de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991; MICHEL CONAN (éd.), *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, Paris, Hazan, 1997; MICHEL BARIDON, *Jardins de Versailles*, Versailles-Arles, Actes Sud, 2001; Id., *Naissance et renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud, 2006.

126 LAUGIER, cit., p. 261.

127 Del resto, Laugier non rinuncia a sottolineare come l'eccessiva regolarità danneggi l'insieme complessivo della pianificazione: «Nous avons des villes dont les rues sont dans un alignement parfait: mais comme le dessein en a été par des gens de peu d'esprit, il y regne une saine exactitude,

progettazione dei giardini, in cui solo certe aree della città potrebbero riconoscersi, ma non il suo insieme. Del resto, lo sviluppo urbano non si articola a partire da una pianificazione preliminare, ma risulta dall'accumularsi di produzioni edili che ne modellano le forme; in questo senso, al di là di ogni slittamento in senso lirico cui è suscettibile la metafora, la foresta incarna forse al meglio quell'esaltazione dell'industriosità umana portata avanti secondo logiche razionali, ma non per questo frenanti un'artisticità di fondo che si ritiene implicita nell'apparente disordine e nell'apparente 'naturalità' propri del giardino 'selvaggio' e parzialmente assenti in quello artificiale, urbano.

Ad ogni modo, per quanto l'argomentazione di Laugier suggerisca l'ipotesi di una scelta ancora non risolta tra i due modelli di giardino, e quindi tra i due approcci all'attivismo umano in funzione di una pianificazione 'naturale', il parallelo torna a più riprese, fino a coinvolgere la stessa Parigi:

Il n'y a point de ville qui fournisse aux imaginations d'un artifice ingénieux un aussi beau champ que Paris. C'est une forêt immense, variée par des inégalités de plain & de montagne, coupée tout au milieu par une grande rivière, qui se divisant en plusieurs bras, forme des îles de différente grandeur. Supposons qu'il lui soit permis de trancher & de tailler à son gré; quel parti ne tirera-il pas de tant d'avantageuses diversités? Que d'heureuses pensées, que d'ingénieux tours, quelle variété d'expressions, quelle abondance d'idées, que de rapports bizarres, que de contrastes spirituels, quel feu, quelle hardiesse, quel fracs de composition!<sup>128</sup>

Ciò nonostante, il limite della visualizzazione della città come oggetto assimilabile ai giardini risulta manifesto nell'impossibilità di dare a tale immagine un seguito ampiamente pianificatore. In effetti, il sistema viario che i giardini offrivano alla pianificazione urbana si radica più sulla valorizzazione delle singole parti che sulla costruzione di un tessuto spaziale complessivamente inteso: i graziosi viali e sentieri dei

---

& une froide uniformité qui fait regretter le désordre de nos villes qui n'ont aucune espece d'alignement: tout y est rapporté à une figure unique. (...) On ne voit par-tout qu'une ennuyeuse répétition des mêmes objets; & tous les quartiers se ressemblent si bien, qu'on s'y méprend & on s'y perd. (...) Sur toutes choses évitons les excès de régularité & de symétrie» (LAUGIER, cit, pp. 261-262). E ancora: «Un second défaut, c'est la régularité trop méthodique de ces jardins [de Versailles] Ce grand air de symétrie ne convient point à la belle nature. Il faut à la vérité du choix, de l'ordre, de l'harmonie, mais il ne faut rien de trop gêné & de trop compassé. (...) Ce défaut [l'eccessiva regolarità e perfezione] est encore assez universel dans nos jardins, & en diminue tellement le plaisir, que pour faire de jolies promenades, on est obligé de sortir de ces bocages, où l'art est trop marqué, pour aller chercher la belle nature au milieu d'une campagne parée naïvement & sans artifice.» (Ivi, pp. 279-280). Al contrario manifesta un certo gusto per l'irregolarità del modello di giardino '*anglo-chinois*': «Cette anti-symétrie qu'ils [les Chinois] affectent, cet air de caprice qu'ils donnent au dessein & à la composition de leurs bosquets, de leurs canaux, & de tout ce qui les accompagne, doit avoir des graces d'autant plus aimables qu'elles sont vraiment champêtres.» (Ivi, p. 281).

128 LAUGIER, cit., pp. 263-264.

giardini formano un corpo organico e armonioso in cui però i veri punti di riferimento sono proprio quegli elementi che essi mettono in comunicazione; elementi il cui valore artistico inevitabilmente prevale sulla funzionalità. Traslando il discorso alla città, gli edifici più importanti diventano allora l'ennesimo luogo di celebrazione estetica, non già punto di incontro e di scambio, ma particelle di per sé sostanzialmente autonome il cui peso nella strutturazione della città è da valutarsi in termini artistico-stilistici.

Non sarà così nelle utopie architettoniche di Ledoux e Boullée: il primo progetterà infatti una città, che la riflessione filosofico-letteraria consentiva di valutare nel suo complesso; il secondo non darà corpo a un vero e proprio sistema urbano ma, rielaborando l'idea stessa di architettura permetterà l'affermazione di una nuova possibilità rappresentativa che trasforma la città in un immenso corpo monumentale la cui struttura obbliga a una nuova articolazione del discorso sulla possibilità di trasformazione urbana e umana.

#### **1.4 Spazi urbani, sicurezza e controllo**

Posto al centro del discorso urbano, l'uomo costituisce l'elemento essenziale del ripensamento degli spazi, che si struttura come risposta alle urgenze igieniche suggerite dai progressi della medicina contemporanea e, allo stesso tempo, come organismo complesso che richiede una generale riconsiderazione. Questa si delinea nelle riflessioni degli architetti all'insegna di un funzionalismo fondamentale, non indifferente a specifiche esigenze estetiche che rientrano tanto in una dimensione prettamente stilistica quanto all'interno di una più ampia meditazione sul problematico rapporto tra decoro urbano e prestigio istituzionale, in una prospettiva in cui la fisicità delle forme cittadine si trova intimamente connessa alla necessità di trasmettere il valore, la potenza, la ricchezza e l'autorevolezza dello stato, della monarchia. Del resto, gli interventi più rilevanti nel contesto parigino si erano sviluppati all'insegna di quel programma di *embellissement* convergente in un'architettura di tipo monumentale, maggiormente incline alla realizzazione di imponenti strutture piuttosto che alla riorganizzazione dell'intero tessuto urbano. Nonostante la presenza di alcune iniziative direttamente rivolte alla 'cittadinanza', come la distruzione delle case sui ponti o la regolamentazione dell'allineamento delle strade, l'impegno pubblico della seconda metà del XVIII secolo sembra contraddistinguersi per un interessamento verso edifici dal notevole impatto

nell'economia spaziale della capitale, in mancanza però di un ripensamento di insieme, capace di comprendere, e controllare, le dinamiche costruttive private, vero motore dello sviluppo urbanistico.

Ne fuoriesce l'immagine di un ambiente caotico, dove l'assenza di un piano complessivo, la cui urgenza trapela solo in parte nella teorizzazione architettonica, è accompagnata da una grave insufficienza strutturale che mette in pericolo gli stessi abitanti. Si tratta qui di specifici elementi urbani, la cui mancanza o inefficienza è registrata da numerosi progetti di riforma, nei quali è possibile rintracciare uno sguardo sulla città articolato sulla base di molteplici istanze, tra le quali quelle igienico-sanitarie assumono una rilevanza centrale. Attraverso di esse è allora possibile accedere a una rappresentazione dello spazio fortemente influenzata da una fiducia nella scienza quale base per il miglioramento della condizione contingente, consentita solo da una rivalutazione del ruolo dell'ambiente sul benessere umano.

Tuttavia, la rappresentazione degli spazi scaturita dalle proposte avanzate a risoluzione di specifiche criticità e dalle riflessioni propriamente architettoniche acquista maggiore completezza nella considerazione di altre problematicità che, pur estensibili all'intero quadro politico-sociale tardo settecentesco, si trovano esplicitate chiaramente nel contesto prettamente urbano. È qui in questione, la sicurezza degli abitanti, che proprio nelle città costituisce un importante nodo del rapporto tra la pratica amministrazione e le modalità di rappresentazione degli spazi; la condivisa denuncia dei pericoli fisici che caratterizzano il quotidiano urbano contribuisce infatti alla percezione di un ambiente non soltanto come inadeguato e disfunzionale, ma come complesso caotico, ostile ai suoi stessi abitanti. Tale ostilità, radicata nelle forme fisiche della città, è determinata, tuttavia, anche dalla materia umana che vi risiede, di cui se da una parte certe pratiche di controllo cercano di regolare, almeno teoricamente, i comportamenti 'pericolosi', dall'altra alcuni tipi di rappresentazione ne evidenzia l'immoralità di fondo. Proprio nella messa in scienza del cittadino, oggetto di sorveglianza e soggetto comportamentale, la cultura settecentesca pensa la città come organismo architettonico, ma anche come insieme umano specifico, la cui osservazione sollecita una riflessione più ampia sui meccanismi e il valore stesso della civiltà.

### *Strade affollate*

All'interno di una riflessione maggiormente architettonica, che guarda alla città come un organismo materiale le cui singole parti dovrebbero essere ripensate in funzione di

un miglioramento generale, si trovano così le denunce relative allo stato delle strade. Tali critiche, ponendosi in continuità con quelle circa l'insalubrità e la sporcizia precedentemente ricordate, insistono sul disagio provocato dalle numerose carrozze la cui pericolosità era determinata dalla fisicità stessa del tessuto stradale, caratterizzato da spazi angusti e tortuosi e quindi dall'assenza di un ordinamento globale:

L'humble vinaigrette [petite voiture à deux roues tirée par un homme] se glisse entre deux carrosses, et échappe comme par miracle. Elle traîne une femme à vapeurs, qui s'évanouirait dans la hauteur d'une carrosse. Des jeunes gens à cheval gagnent impatiemment les rempart, et sont de mauvaise humeur, quand la foule pressée, qu'ils éclaboussent, retarde un peu leur marche précipitée. Les voitures et les cavalcades causent nombre d'accidents, pour lesquels témoigne la plus parfaite indifférence.<sup>129</sup>

Come non ricordare, infatti il celebre episodio ricordato da Rousseau nella seconda *promenade solitaire*, che lo aveva visto protagonista di un'avventura urbana particolarmente frequente<sup>130</sup>. Se ampio spazio è dato da Rousseau alla narrazione di tale evento, più concisi sembrano altri casi letterari, dove maggiore peso è dato all'inadeguatezza delle strade nella loro composizione materiale, la cui pericolosità è aggravata dall'alto numero di carrozze<sup>131</sup>; così ad esempio il già ricordato Nikolaj

129 MERCIER, vol. I, pp. 107-108. Le preoccupazioni derivanti dai pericoli della strada appartengono ormai a una diffusa percezione dell'urbanità, così che è facile reperire l'esigenza concretamente riformistica che sottostà ai numerosi premi proposti dall'*Académie royale des sciences* per stimolare innovativi progetti di trasformazione delle condizioni cittadine, come si legge in BERNIÈRES, *Programme des prix proposés par la Société libre d'émulation établie à l'imitation de celle de Londres, pour l'encouragement des inventions qui tendent à perfectionner la pratique des Arts & des Métiers utiles*, Paris, 1776.

130 «J'étais, sur les six heures, à la descente de Ménilmontant, presque vis-à-vis du Galant-Jardinier, quand des personnes qui marchaient devant moi s'étant tout à coup brusquement écartées, je vis fondre sur moi un gros chien danois qui, s'élançant à toutes jambes devant un carrosse n'eut pas même le temps de retenir sa course ou de se détourner quand il m'aperçut. Je jugeai que le seul moyen que j'avais d'éviter d'être jeté par terre était de faire un grand saut, si juste que le chien passât sous moi tandis que je serais en l'air. Cette idée, plus prompte que l'éclair, et que je n'eus ni le temps de raisonner ni d'exécuter, fut la dernière avant mon accident. Je ne sentis ni le coup, ni la chute, ni rien de ce qui s'ensuivit, jusqu'au moment où je revins à moi. Il était presque nuit quand je repris connaissance. Je me trouvai entre les bras de trois ou quatre jeunes gens qui me racontèrent ce qui venait d'arriver. Le chien danois, n'ayant pu retenir son élan, s'était précipité sur mes deux jambes et me choquant de sa masse et de sa vitesse, m'avait fait tomber la tête en avant; la mâchoire supérieure, portant de tout le poids de mon corps, avait frappé sur un pavé très raboteux, et la chute avait été d'autant plus violente qu'étant à la descente, ma tête avait donné plus bas que mes pieds. Le carrosse auquel appartenait le chien suivait immédiatement et m'aurait passé sur le corps si le cocher n'eût à l'instant retenu ses chevaux.» (JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les Réveries du promeneur solitaire*, Paris, Librairie E. Gennequin Fils, 1869, p. 109).

131 «Le nombre des Carrosse est aujourd'hui si considérable dans cette ville, qu'on a beaucoup de peine à se retirer des embarras qu'ils causent. Autant ils étoient simples & lourds dans leur origine, autant ils sont élégans & lestes actuellement.» (LUC-VINCENT THIÉRY, *Almanach du voyageur à Paris, contenant une description sommaire mais exacte de tous les Monumens, chef-d'œuvres des Arts, Embellissemens, utilités, & autre objets de curiosité que renferme cette capitale*, Paris, chez Hardouin & Gattey, 1786, p. 151).

Mihajlovič Karamzin, il cui testo interessa per le interessanti informazioni fornite a proposito dello stato della capitale, al di là di un'effettiva traduzione e circolazione della sua opera in ambito francese, mette in scienza la popolazione parigina ampiamente esercitata all'evitare gli ostacoli, proteggendosi da sporcizia e fango; ma soprattutto, ricorda come il celebre botanico Joseph Pitton de Tournefort, dopo aver esplorato il mondo, concluse i suoi giorni a Parigi, schiacciato da una vettura:

Malheur aux pauvres piétons, principalement quand il pleut! Ou bien vous êtes condamné à pétrir la boue au milieu de la rue ou bien l'eau, qui coule des toits par des dauphins, ne vous laisse pas un fil de sec. Une voiture est indispensable ici, au moins pour nous autre étrangers; les Français savent d'une façon merveilleuse marcher au milieu des saletés sans se salir; ils sautent artistement de pavé en pavé. (...) L'illustre Tournefort, qui avant fait presque le tour du monde, après être revenu à Paris, fut écrasé par une fiacre, parce que durant son voyage il avait désappris l'art de bondir comme un chamois dans les rues, talent indispensable pour tous ceux qui vivent ici.<sup>132</sup>

Anche laddove la critica non si risolve nel richiamo di veri e propri incidenti, comunque frequenti, il problema dell'inadeguatezza delle strade in rapporto all'alto numero di carrozze costituisce un elemento essenziale della rappresentazione urbana settecentesca, che si interroga sia sulla convenienza della condivisione degli spazi da parte di pedoni e vetture, sia sull'effettiva necessità della così ingombrante presenza di queste ultime. Entrambe le riflessioni alimentano così un più ampio discorso urbano dove il ripensamento degli spazi non ignora né problemi più contingenti relativi alla sicurezza degli abitanti né problemi di ordine morale. Nel primo caso due dimensioni si completano vicendevolmente: da una parte viene evidenziata l'urgenza di una riorganizzazione della strade, attraverso la ridefinizione dei tracciati e la razionalizzazione dei sistemi di eliminazione dei rifiuti<sup>133</sup>, dall'altra è richiamata l'attenzione sull'assenza di una separazione netta tra spazi riservati a pedoni e quelli riservati alle carrozze, ovvero sulla grave mancanza dei marciapiedi, la cui presenza potrebbe risolvere molti dei problemi quotidiani. In effetti, sebbene la descrizione di

<sup>132</sup> NIKOLAJ MIHAJLOVIČ KARAMZIN, cit., pp. 88-89.

<sup>133</sup> Si pensi ad esempio alle riflessioni di Pierre Patte «...la disposition des rues de Paris, de Madrid, de Naples & autres, quoique plus avantageuse par rapport aux maisons & à la propreté, occasionne des accidens journaliers, parce qu'en général leurs rues sont trop étroites, & le chemin des voitures n'étant pas distinct de celui du peuple, il résulte que celui-ci est souvent foulé aux pieds des chevaux, ou en risque d'être écrasé» (PATTE, *Mémoires*, cit., p. 20). O ancora «Tantôt à cause du peu de largeur des rues & de leur disposition vicieuse, ce seront des citoyens exposés à être foulés aux pieds des chevaux, ou à être écrasés par les voitures, qui attireront votre attention: enfin lorsqu'il pleut vous appercevrez tout un peuple inondé d'une eau sale & mal-propre, provenant de la lavure des toits qui, par leur disposition, centuplent l'eau du ciel, ou bien couvert d'un déluge de boue par le piétinement des chevaux ou le roulement des voitures dans les ruisseaux.» (Ivi, p. 6).



Parigi nell'*Encyclopédie* nomini già l'esistenza di tali elementi urbani<sup>134</sup>, se pur per il solo caso del *Pont-Royal*, negli anni '80 del secolo la loro diffusione caratterizza lo sviluppo della città in un'ottica di messa in sicurezza degli spostamenti a piedi così gravemente ostacolati dalle vetture.

Tuttavia, le maggiori critiche si concentrano sulla presenza delle carrozze in quanto tali, giacché il loro numero era ritenuto l'indice di una deviazione morale preoccupante che, oltre a essere la causa dei molti incidenti, pareva ad alcuni il segno di un declino dei costumi che proprio la considerazione dell'ambiente urbano metteva in risalto. Dal momento che la vettura rifletteva il nome, il potere economico e il ruolo sociale del suo proprietario, le loro corse all'interno dello spazio cittadino erano considerate come un momento di celebrazione e affermazione del prestigio della famiglia, di fronte agli occhi della cittadinanza ma, soprattutto, di fronte a quelli di altri esponenti di spicco del contesto parigino<sup>135</sup>. Il problema delle carrozze settecentesche si inserisce perciò in un discorso più ampio sul valore del lusso sull'economia e sulla moralità del paese. Pur non potendo soffermarci su tali questioni, basterà qui ricordare l'esistenza del lungo dibattito in cui gli accusatori della corruzione dei costumi determinata dalle azioni volte al perseguimento di una vita lussuosa si scontravano con i sostenitori di una valenza fortemente positiva della messa in circolazione del denaro, ma anche dell'elaborazione di un'etica 'del vizio' necessaria al funzionamento dell'intero sistema economico<sup>136</sup>.

---

134 Nella voce «Paris» redatta da Jaucourt si trova: «Ce pont est soutenu de quatre piles & de deux culées, qui forment cinq arches entre elles; les deux extrémités du même pont sont en trompe pour en faciliter l'entrée aux carrosses & aux grosses voitures. Il y a des trottoirs des deux côtés pour la commodité des gens de pié: sa longueur est à-peu-près de soixante & douze toises; sa largeur est de huit toises quatre piés, desquelles on a pris neuf piés pour chaque trottoir, sans compter deux autres piés pour l'épaisseur des parapets.» («Paris», in *Encyclopédie*, t. XI, Neufchâtel, chez Samuel Faulche, 1765). In realtà i marciapiedi su modello inglese faranno la loro comparsa nelle strade parigine soltanto nel 1781 con la riorganizzazione del percorso lungo il *Pont-Neuf* e in *rue de l'Odéon* (LE ROY LADURIE, cit., p. 453). Proprio per questo, è probabile che quei *trottoirs* cui si riferisce l'*Encyclopédie* non siano veri e propri marciapiedi, ovvero elementi completamente autonomi del percorso stradale ed espressamente riservati ai pedoni, bensì una sorta di primitiva separazione degli spazi per consentire l'esposizione delle merci commercializzate lungo la strada. (FIERRO, cit., p. 1184). Mercier condanna ancora tale compresenza di pedoni e vetture in medesimi spazi che, di fatto, sottolinea le differenze economiche tra i ricchi che potevano permettersi il viaggio in carrozza e chi invece era costretto ad andare a piedi: «Aucune commodité pour les gens de pied; point de trottoirs. Le peuple semble un corps séparé des autres ordres de l'État; les riches et les grands qui ont équipage, ont le droit barbare de l'écraser ou de le mutiler dans les rues.» (MERCIER, cit., vol. I, p. 62) o ancora: «..les piétons qui, semblables à des oiseaux effrayés sous le fusil du chasseur se glissent à travers les roues de tous ces chars prêts à les écraser» (Ivi, p. 916).

135 Ne è esempio più evidente l'affollamento di carrozze che era possibile osservare nei pressi delle *promenades*, come registra un viaggiatore nei primi anni '80: «L'heure de la promenade de goût étant arrivée, nous avons suivi le torrent et nos chevaux, plutôt que nous-mêmes, nous ont promenés sur les boulevards couverts de plus de deux mille carrosses qui, par l'ordre qu'on y tient, forment deux rangs.» (ROUAUD, *Voyage de Paris en 1782: journal d'un gentilhomme breton*, Vannes, Lafolye, 1900, p. 19). Cfr. LAURENT TURCOT, *Le promeneur à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit.

136 L'esistenza di una dimensione di giudizio comportamentale, implicita nell'operazione stessa di

Al di là di tali implicazioni, pare opportuno rilevare come alla condivisa partecipazione all'infezione tipica delle strade, con i suoi odori e le sue sporcizie, da parte dell'intera cittadinanza, al di là di ogni ordine sociale, non corrisponda una medesima appropriazione degli spazi urbani. Sebbene ancora non si tratti di una gerarchia spaziale, giacché solo alcuni dei nuovi quartieri si caratterizzavano per la forte presenza delle famiglie più agiate, mentre nell'intera città queste risiedevano nelle immediate vicinanze di quelle del popolo, l'osservazione delle strade come luogo di comune convivenza mostra tutt'altro quadro; in effetti, la distinzione sociale è evidente nel momento in cui il pedone si distingue dal proprietario di carrozza e, per quanto non sia possibile una generalizzazione netta tra le due possibilità di mobilità, resta indubbio come l'appropriazione dello spazio venisse percepito anche in termini di possibilità economiche. Del resto, anche i brani finora citati hanno palesato l'esistenza di una certa polemica verso quei ceti più agiati, le cui finanze consentivano il mantenimento di costose vetture, a loro volta pericolose per il 'povero pedone', la cui implicita associazione al *peuple* pare plausibile.

### *Strade illuminate*

L'immaginazione della città come luogo pericoloso alla vita dei suoi frequentatori è così un *topos* ricorrente, che si articola dietro molteplici profili, giacché il rischio si trova tanto nella penosa condizione delle strade, 'latrine a cielo aperto', quanto nella presenza di carrozze sempre più numerose, grosse e veloci; se il pericolo è causato sia dalla composizione stessa della città sia dai comportamenti dei suoi abitanti, entrambe le dimensioni alimentano una rappresentazione dell'ambiente urbano fortemente negativa, messa in evidenza da viaggiatori e commentatori, da intellettuali e architetti. D'altra parte, le timide riforme portate avanti dalla monarchia non risolvono i problemi strutturali, lasciando le strade della capitale in uno stato di inefficienza e pericolosità preoccupanti.

Tra le migliorie che vengono apportate nel tessuto stradale parigino, compare però quella relativa all'illuminazione pubblica la cui rilevanza pone importanti spunti all'interno di un più ampio discorso sulla lenta instaurazione di un controllo sulla

---

rilievo del peso delle vetture nella caratterizzazione dello spazio urbano, anche al di là di osservazioni prettamente morali, è del resto evidente nella diffusa ironia sulla presunta incapacità dei parigini di far uso delle proprie gambe, come si legge ad esempio nel polemico sguardo del viaggiatore de Rouald: «Je ne vous dis rien des voitures qui courent les rues de Paris. Il suffit de savoir que les hommes et les femmes, excepté les gens du peuple, semblent ici avoir perdu ou avoir toujours ignoré l'usage des jambes et qu'on y fait de la nuit le jour.» (Ivi, p. 15).

popolazione che, al di là del suo effettivo successo, costituisce un nodo fondamentale di certe interpretazioni sul Settecento e sull'Illuminismo avanzate nel secondo dopoguerra. In effetti, l'illuminazione delle strade pare un importante problema già sollevato all'inizio del XII secolo quando ad alcune strutture, come lo *Châtelet* o il *Cimetière des Innocents*, era stato imposto l'obbligo di mantenere accesa una candela durante tutta la notte. La storia dell'illuminazione parigina prosegue nei secoli, condizionata dalle contingenze specifiche che pressavano sulla sua messa in pratica, come in occasione di rivolte popolari o, in epoca moderna, durante i disordini provocati dalla *Ligue*. Tuttavia, l'organizzazione dell'illuminazione notturna resta un'obbligazione dei privati, cui veniva ordinato di mantenere accese le candele in particolari momenti di crisi, o eventi religiosi e celebrativi.

Per una prima illuminazione pubblica, per quanto rudimentale, bisogna attendere il XVII secolo quando vengono accordate le prime *lettres patentes* che consentivano a determinati porta-lanterne di accompagnare le persone che si spostavano di notte. Nel 1667 veniva poi instaurato un vero e proprio sistema di illuminazione, non più mobile, ma stabile in tutte le strade e in tutte le stagioni<sup>137</sup>.

Contrastanti opinioni si registrano a difesa o critica dell'organizzazione dell'illuminazione pubblica parigina. Se nel 1781 Mercier condannava l'inefficienza del sistema e ricordava come il ricorso ai porta-lanterne fosse ancora necessario<sup>138</sup>, solo qualche anno dopo, nel 1790, il già ricordato Karamzin osservava estasiato lo spettacolo della notte, la cui ombra non calava mai su Parigi, illuminata dalla stelle e da lanterne in tutte le strade:

...lorsqu'il a commencé à faire sombre, je suis sorti sur le *Pont-Neuf*, et,

137 «...il est d'une extrême conséquence d'établir dans tous les quartiers et dans toutes les rues de Paris des lanternes pour les éclairer (...) il fut ordonné que dans toutes les rues, places et autres endroits de la ville où il n'y eût jusques présent de lanternes pendant l'hiver, il en sera mis ès endroits les plus commodes et les propriétaires des maisons tenus chacun de contribuer à la dépense...» (cit. in FIERRO, cit., pp. 835-837). Cfr. JEAN Chagniot, *Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 138 e sgg.; George DETHAN, *Paris sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1990, pp. 35 e sgg.; RENÉ POMEAU, *L'Europe des Lumières. Cosmopolitisme et unité européenne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Stock, 1966, p. 63 e sgg.; Daniel Roche, «Lumières et lumière, l'éclairage urbain au XVIII<sup>e</sup> siècle, sensibilité et culture matérielle», in *Citadins, techniques et espaces urbain du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Actes du colloque École Normale Supérieure-Cité des Sciences et de l'Industrie*, Paris, L'Harmattan, 1994.

138 «Porteurs de lanternes numérotées, qui vaguent dans les rues vers les dix-heures du soir: *Voilà le falot*. Ce cri s'entend après souper; et ces porteurs de lanternes se répondent ainsi à toute heure de nuit.» (MERCIER, cit., vol. I, p. 1414). Ad ogni modo non rinuncia a sottolineare l'importanza del sistema di illuminazione «Il n'y a plus de lanternes depuis seize ans. Des réverbères ont prises leur place. Autrefois, huit mille lanternes avec des chandelles mal posées, que le vent éteignait ou faisait couler, éclairaient mal (...) Aujourd'hui l'on a trouvé le moyen de procurer une plus grande clarté à la ville, et de joindre à cet avantage la facilité du service. Les feux combinés de douze cents réverbères, jettent une lumière égale, vive et durable.» (Ivi, vol. I, p. 175).

m'accoudant contre le piédestal de la statue de Henri IV, j'ai regardé avec un grand plaisir les ombres de la nuit se mêler à la lumière mourante du jour, les étoiles s'allumer au ciel et les lanternes dans les rues. Depuis mon arrivée à Paris, j'ai passé toutes les soires, sans exception, au spectacle, et par suite, pendant près d'un mois, je n'ai pas vu de crépuscule.<sup>139</sup>

Se già nel 1698 il viaggiatore inglese Martin Lister aveva esclamato: «Through the whole of the winter, as well when the moon shines as when it is dark, the streets are lit»<sup>140</sup>, ancora nell'ultimo ventennio del secolo successivo lo stupore per l'illuminazione notturna resta una costante delle descrizioni della capitale, come sottolineato dall'autore del celebre *Almanach du voyageur à Paris*, Luc Vincent Thiéry, per il quale il fatto che «toute la ville, les faubourgs & les boulevard sont éclairés la nuit par des réverbères, ainsi que la route de Paris à Versailles»<sup>141</sup> costituiva evidentemente una precisazione importante da inserire in una guida atta non soltanto a descrivere le bellezze e le opportunità della città, ma anche a rassicurare l'ipotetico viaggiatore che in essa vi trovava informazioni di più pragmatica utilità.

In effetti, il sistema di illuminazione delle strade deve essere considerato non soltanto dal punto di vista di chi ne usufruisce, da quanti si spostano nelle tortuose e insalubri strade dopo il tramonto, ma anche da quello di chi è incaricato della vigilanza notturna, agevolando un meccanismo di sorveglianza che proprio il caso urbano fa emergere come problema complesso. La luce è infatti una condizione associata alla sicurezza fisica degli abitanti, la cui visibilità durante gli spostamenti metteva al riparo da insidie urbane prettamente umane, ovvero dalla criminalità. Le lanterne concorrevano allora alla messa in sicurezza del cittadino dai pericoli, illuminando le forme delle strade e accompagnando gli avventori notturni. Mercier riesce a mettere bene in evidenza tale associazione tra l'illuminazione notturna e il sentimento di sicurezza, insistendo sui benefici dei *falots* che proteggono come fossero vere e proprie guardie:

Le falot est tout à la fois une commodité et une sûreté pour ceux qui rentrent tard chez eux; le falot vous conduit dans votre maison, dans votre chambre (...) D'ailleurs, ces clartés ambulantes (...) protègent le public presque autant que les escouades du gouet.

Ces rôdeurs, tenant lanterne allumée, sont attachés à la police, voient tout ce qui se passe, et les filous qui, dans les petits tues, voudraient interroger les serrures,

---

139 NIKOLAJ MIHAJLOVI KARAMZIN, *Voyage en France, 1789-1790 traduit du russe et annoté par A. Legrelle*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup> 1867, p. 110.

140 MARTIN LISTER, *An account of Paris at the close of the Seventeenth Century*, London, Jacob Thompson, 1699, p. 49.

141 THIÉRY, cit., p. 305.

n'en ont plus le loisir devant ces lumières inattendues.<sup>142</sup>

Dalle parole di Mercier emerge con chiarezza lo stretto legame che intercorre tra illuminazione stradale e sicurezza dei cittadini, giacché «...les lanternes et réverbères, les différents corps de garde distribués, et, comme je l'ai déjà dit, les falots errants de tous côtés, ont prévenue une infinité d'accidents»<sup>143</sup>. La disposizione delle fonti di illuminazione contribuisce così a un reperimento spaziale che, ancora prima di costituire uno 'spettacolo artificiale' interessante e perenne, è prima di tutto rassicurante.

Tuttavia, i benefici determinati dal sistema di illuminazione pubblica devono essere valutati non soltanto nella prospettiva di una messa in sicurezza dei privati cittadini, quanto piuttosto all'interno di un più complesso programma di sorveglianza che Parigi sperimenta e accentua nel corso del Settecento. La visibilità notturna scoraggia allora la criminalità, ma allo stesso tempo consente alle forze di polizia, ufficiali e non, di osservare, spiare e controllare i movimenti degli abitanti, le loro abitudini, le loro frequentazioni, ecc., facilitando una sorveglianza sociale estesa.

### *Trasparenza e controllo*

La rappresentazione dello spazio urbano passa allora anche attraverso pratiche di controllo che, se non incidono sulla composizione dello spazio, influenzano direttamente la percezione della città come luogo in cui la ricerca di una trasparenza assoluta sembra ormai particolarmente evidente, caso specifico di una più ampia tendenza in forte accelerazione nella seconda metà del XVIII secolo.

Strumenti di tale sorveglianza sono le forze di polizia, tradizionalmente incaricate di provvedere al mantenimento della quiete pubblica e alla gestione di alcuni elementi dell'urbanità, quali l'illuminazione e l'approvvigionamento. La problematica situazione di una città così vasta come Parigi e soprattutto l'accentramento politico e amministrativo del XVII secolo portano alla riconsiderazione del ruolo della capitale nei confronti dell'intero paese, nonché al ripensamento degli organi incaricati della sua gestione. In quest'ottica deve essere considerata la creazione, nel 1667, della *Lieutenance générale de police*, che pone le basi di una centralizzazione statale chiamata a organizzare le molteplici autorità tradizionalmente incaricate dell'ordine pubblico.

L'istituzione della *Lieutenance* non sembra aver sconvolto immediatamente la

---

142 MERCIER, cit., vol. I, pp. 1414-1415.

143 Ivi, vol. I, p. 166.

quotidianità dei cittadini, dal momento che i corpi che la componevano non erano ancora strutturati organicamente e, di fatto, il controllo sociale restava ancora in larga parte nelle mani di quelle forme storiche che trovano la loro massima rappresentazione nelle figure dei *commissaires*. Tuttavia, alla fine del Seicento, in concomitanza con serie difficoltà frumentarie, l'accentramento delle competenze di approvvigionamento urbano nelle mani del *Lieutenant général de police* alimenta la frattura all'interno delle istituzioni di polizia e determina un sostanziale arretramento dell'influenza delle autorità tradizionali<sup>144</sup>.

Nel XVIII secolo quindi la sorveglianza delle città viene regolamentata dall'attività di un unico corpo<sup>145</sup>, risultato della fusione di quello tradizionale dei *commissaires*, che risiedevano nei quartieri e che lentamente si erano insinuati nelle dinamiche locali, e dell'insieme degli *inspecteurs de police*, la cui estraniamento dal territorio ne faceva un organismo fortemente centralizzato; la convivenza delle due gerarchie non intaccò sostanzialmente le effettive sfere di competenza né, soprattutto, le pratiche di azione e relazione con la popolazione. Come sottolinea Vincent Milliot<sup>146</sup> è infatti possibile osservare una marcata oscillazione tra l'applicazione rigida delle leggi e una permissività latente, giustificata proprio dall'esistenza di «équilibres informels» che solo il radicamento sul territorio permetteva di attivare; proprio per questo, la diffidenza e l'ostilità della cittadinanza trovò terreno fertile nelle pratiche poliziesche condotte dai 'nuovi' corpi, la cui stessa formazione ne escludeva l'inserimento nei meccanismi locali, dove al contrario si erano perfettamente integrate le gerarchie tradizionali<sup>147</sup>.

144 Accanto ai *commissaires* si trovano così gli *inspecteurs de police*, che direttamente dipendenti dal *lieutenant*, a sua volta direttamente dipendente da sovrano, diventano il corpo di esecuzione esclusivo per quelle *lettres de cachet* la cui competenza sarà estesa a tutte le forme di polizia solo nel 1708. Gli *inspecteurs* si fanno conoscere così per una pratica poliziesca che si accanisce sul popolo minuto, privato di qualsiasi possibilità di ricorrere all'autorità del Parlamento. Cfr. VINCENT MILLIOT, «La surveillance des migrants et des lieux d'accueil à Paris du XVI<sup>e</sup> aux années 1830», in DANIEL ROCHE (éd.), *La ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVII<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Fayard, 2000.

145 Nel 1708 un editto normalizza la situazione elevando a 40 il numero degli *inspecteurs de police*, ma privando loro l'esclusiva sulla gestione delle *lettres de cachet* ed inserendoli nei rami della gerarchia istituzionale. (MILLIOT, cit., pp. 36 e sgg.).

146 ARLETTE FARGE, *Le vol d'aliments à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle: délinquance et criminalité*, Paris, Plon, 1974; Id., *Vivre dans la rue à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimars, 1979; MILLIOT, cit.; PAOLO NAPOLI, *Naissance de la police moderne: pouvoir, normes, société*, Paris, Éd. la Découverte, 2003; PAOLO PIASENZA, «Juges, lieutenant de police et bourgeois à Paris au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles», *Annales E.S.C.*, n. 5, sept.-oct. 1990, pp. 1189-1216; Id., «Opinion publique, identité des institutions, absolutisme. Le problème de la légalité à Paris entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle», *Revue historique*, CCXC/1, n. 587, juillet-sept. 1993, pp. 97-142.

147 Cfr. CÉLINE COLIN, «Pratiques et réalités d'un quartiers de police à Paris dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle: l'espace Saint-Eustache et le commissaires Pierre Régnard le Jeune (1712-1751)», *Les Quartiers de Paris du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Cahiers du CREPIF, n. 38, mars 1992, pp.119-130; ROBERT DESCIMON - JEAN NAGLE, «Les quartiers de Paris du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle. Évolution d'un espace plurifonctionnel», *Annales E.S.C.*, n. 5, 1979, pp. 956-983; ANNIE FOURCAUT

Inoltre, nel corso del Settecento una nuova organizzazione viene introdotta da Nicolas-René Berryer, *Lieutenant de police* dal 1747 al 1757; essa apre la strada a una specializzazione progressiva dei compiti di una polizia che, sulla base della classificazione e razionalizzazione dei compiti, diventa ora *police politique*, *police des spectacles*, *police des mœurs*, *police des étrangers* ecc<sup>148</sup>.

Allo svolgimento delle consuete funzioni si aggiungono così attività di ‘moderna polizia’, che assumono sempre più spazio diventando non già le uniche competenze di quegli organismi, ma uno dei volti maggiormente temuti. Il potenziamento del sistema di polizia mirava all’ordinamento della città, alla normalizzazione razionale, all’estirpazione degli elementi nocivi alla quiete dei cittadini e della monarchia. Inevitabilmente, tale opera di disciplinamento, che caratterizza l’intero paese, mira all’instaurazione di uno stato di trasparenza e visibilità assolute in cui poco spazio sarebbe dovuto rimanere alla segretezza e all’anonimato. In tale quadro assumono poi un peso rilevante quella complessa rete di registri e carte dove erano segnalate informazioni specifiche sui cittadini, identità, segnalazioni, condanne, *rumeurs*, ecc., il cui crescente utilizzo da parte dei corpi di polizia è il segno di una sorveglianza che passa ormai «par l’élaboration de savoirs sur les individus et non plus par une simple vigilance»<sup>149</sup>. Ne è caso evidente, ad esempio, l’intensificazione delle pratiche atte al riconoscimento degli stranieri<sup>150</sup>, su cui molti si sono soffermati, evidenziando il raffinamento delle tecniche di vigilanza, conoscenza e controllo basato sia sulle

---

(dir.), *La ville divisée: les ségrégations urbaines en question. France XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Acte du colloque de Fontenay-Saint Cloud, 27-28 janvier 1994*, Grâne, Créaphis, 1996; DAVID GARRIOCH, «The people of Paris and their Police in Eighteenth Century: reflections on the introduction of a ‘modern’ Police force», *European History Quarterly*, vol. 24, 1994, pp. 511-535.

148 ERIC HEILMANN, «Comment surveiller la population à distance? La machine de Guillaudé et la naissance de la police moderne», 2005. Disponibile in: <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/12/55/74/HTML/>

149 Ivi. La bibliografia sull’argomento è particolarmente consistente, ma si indicano qui alcune fondamentali opere, specifiche e non, che guidano verso un primo approccio a simili questioni: WILLIAMS ALAN, *The Police of Paris. 1718-1789*, London, Baton-Rouge, 1979; MICHEL AUBIN, *Histoire et dictionnaire de la police du moyen âge à nos jours*, Paris, Robert Laffont, 2005; CLIVE EMSLEY (ed.), *Theories and Origins of the Modern Police*, Farnham, Ashgate, 2011; FAYÇAL EL GHOUL, «Surveillance et espionnage dans le Paris des Lumières», in PIERRE HARTMANN (dir.), *L’individu et la ville dans la littérature française des Lumières. Actes du Colloque de Strasbourg (décembre 1994)*, Strasbourg, Presse Universitaire de Strasbourg, 1996, pp. 29-48; JEAN DELUMEAU, *Rassurer et protéger: le sentiment de sécurité dans l’Occident d’autrefois*, Paris, Fayard, 1989; VINCENT DENIS – VINCENT MILLIOT, «Police et identification dans la France de Lumières», *Genèses*, n. 54, 2004, pp. 4-27; ABDELJELIL KAROUI, «Réflexions sur le statut de l’individu et sur sa place dans la ville au siècle des Lumières», in HARTMANN, cit., pp. 51-61.

150 MILLIOT, cit. Sul problema della presenza di stranieri e la ridefinizione dello spazio urbano parigino cfr.: JACQUES BOTTIN – DONATELLA CALABI (dir.), *Les étrangers dans la ville: minorités et espace urbain du bas Moyen Âge à l’époque moderne*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1999; JEAN-FRANÇOIS DUBOST, «Les étrangers à Paris au siècle des Lumières», in DANIEL ROCHE, *La ville promise...*, cit., pp. 221-288.

informazioni reperibili da registri ufficiali, sia da quell'insieme di segnalazioni indicate da privati cittadini, 'spioni', ecc. Tuttavia, l'individuazione e la sorveglianza sugli stranieri non costituisce affatto l'unico esempio, giacché il controllo si estende sull'intera popolazione, attraverso una regolamentazione sempre più precisa, di cui le forze dell'ordine sono i temutissimi agenti:

...il y a dans ce quartier [le Marais] de terribles douairières, qui se sont incorporées aux coussins d'un fauteuil, et qui ne s'en détachent plus. Souvent, au milieu d'un jardin agréable qui invite à la promenade, on a beau regarder à travers les fenêtres la lumière brillante qui dore les arbres; on a beau bâiller, et puis contempler d'un œil d'envie la porte: on vous fixe malgré vous sur un siège, et l'on vous oblige à filer ennuyusement des cartes jusque bien avant la nuit...<sup>151</sup>

La riorganizzazione del sistema di polizia della Francia settecentesca è allora un dato che si pone nella sua evidenza agli occhi degli stessi contemporanei, che partecipano attivamente al perfezionamento delle pratiche di polizia, anche attraverso l'elaborazione di teorie complesse<sup>152</sup>. Tra queste si trova certamente quella dell'*Officier de la Maréchaussée de l'Île-de-France* Jacques-François Guillaudé che, incaricato di elaborare un programma di riforma, nel 1749 sottomette allo stesso Berryer un progetto vasto e complesso. Nel *Mémoire sur la réformation de la police en France*, che emerge tra i molti per la complessità della strutturazione e la completezza di analisi, veniva costruita una vera e propria 'utopia' in cui l'intera società era ripensata in funzione di una trasparenza sociale assoluta e sottomessa al controllo dei corpi di polizia; interrogandosi su numerosi aspetti della quotidianità e della conformazione fisica urbana, Guillaudé poneva la cittadinanza sotto l'occhio indagatore di un organismo di sorveglianza completamente riformato. Fulcro del progetto era così l'instaurazione di uno stato di riconoscimento immediato di edifici e persone; ad esempio, i proprietari delle vetture si trovavano qui obbligati a mostrare chiaramente le indicazioni relative alla carrozza, il proprio nome, il proprio domicilio, ecc.; ancora, veniva istituita una gerarchia di *syndics*, intermediari tra la popolazione e la polizia che avevano lo scopo di

---

151 MERCIER, cit., vol. I, p. 221. O ancora: «Ainsi la ville de Paris est gouvernée d'une manière absolue. Le lieutenant de police y fait l'office de censeur public, et de commissaire général des vivres. Son autorité ressemble, à bien des égards, à celle d'un général d'armée; il punit, il emprisonne, il peut employer les voies les plus exactes et les plus rigoureuses pour prendre ses informations. Il tient cette grande ville sous une discipline journalière, et une espèce de corps d'armée est à ses ordres pour l'exécution de ses volontés, qui, en dépit de sa prudence, ne sont malheureusement pas toujours les siennes.» (Ivi, vol. II, p. 531).

152 Si pensi ad esempio all'opera del *commissaire* NICOLAS DE LA MARE, *Traité de la police Où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats; toutes les loix et tous les réglemens qui la concernent...*, Paris, J. et P. Cot, 1719.



verificare e riferire gli spostamenti, le attività, le abitudini e le condizioni familiari degli abitanti assegnati alla loro sorveglianza.

Per quanto l'opera di Guillaudé non converga in una vera e propria attuazione, essa testimoniava l'esistenza di un certo interessamento verso la modifica delle regole di controllo. Al di là delle interpretazioni relative alla peculiarità delle soluzioni proposte, vale la pena sottolineare come il sistema di Guillaudé trovasse numerose affinità con una letteratura della trasformazione sociale che nell'utopia trova un modello di gran successo. Come avremo modo di sottolineare, proprio alcune letture dell'utopia sembrano evidenziare l'abolizione dell'individualità in essa rintracciata, a vantaggio di una collettività omogenea che collabora armoniosamente nel perseguimento di medesimi scopi; se nella società utopica, l'assenza di conflitto e, di fatto, il fondamentale ripensamento dell'uomo, limitano il peso del controllo da parte di terzi, nella proposta di Guillaudé esso non può che accentuarsi: l'autore guarda infatti alla comunità reale, al popolo di Parigi, ed osservandone comportamenti, o almeno analizzando la loro idealizzazione, indica la strada per l'installazione di una costruzione forte in cui gli elementi sono posizionati in una chiara gerarchia e soprattutto sottoposti a un controllo diffuso.

In questo quadro si inseriscono allora i modelli di prigione concepiti da Jeremy Bentham, in cui la sorveglianza sui detenuti era consentita da una riformulazione architettonica della struttura, le cui forme saranno riprese nel nucleo centrale della città immaginaria di Ledoux<sup>153</sup>. Le possibilità di posizionamento dell'agente di controllo, strategicamente pensato per poter osservare tutto, interessa allora per la sorveglianza dei carcerati quanto dei malati o dei processi produttivi; e se da una parte viene stabilito un rapporto diretto tra osservatore e osservato, riconosciuto nella sua individualità, dall'altra viene alimentata la frattura tra i due corpi, compattandone idealmente le differenziazioni interne e creando una distinzione 'sociale' determinata dall'appartenenza all'uno o all'altro gruppo.

È noto come l'accentuarsi di tali pratiche abbia concorso a giustificare quelle condanne allo 'stato moderno' ed in particolare allo 'stato settecentesco' che si articolano nel quadro di una rilettura storiografica sul valore dell'Illuminismo, osservato non tanto come momento specifico, quanto come precursore di una razionalizzazione estrema della società i cui risultati più recenti la critica del secondo dopoguerra individuava nei

---

153 Cfr. nota 78 in cap. «Claude-Nicolas Ledoux».

regimi novecenteschi<sup>154</sup>. Tuttavia, pare opportuno sottolineare come la gravosità delle regolamentazioni settecentesche trovasse parte delle sue radici anche nell'arbitrarietà delle sue quotidiane applicazioni<sup>155</sup>, nonché in una razionalizzazione sociale fortemente subordinata all'esistenza di 'corpi' molteplici, di interessi e privilegi particolari, di distinzioni storiche tra i diversi componenti della comunità. Per quanto alcuni nodi della riflessione contemporanea abbiano rappresentato il sostegno di una modernizzazione dello stato che nel XVIII secolo accelera considerevolmente, è importante ricordare come l'affermazione di nuove normative derivi più da una pratica di governo, un pragmatismo fondamentale, che da una assoluta dipendenza tra considerazioni teoriche e applicazioni concrete. I meccanismi che legano la riflessione intellettuale alle trasformazioni reali, in questo caso volte alla geometrizzazione sociale in chiave limitante, sono particolarmente complessi, così da rendere inadeguata una loro connessione lineare con le problematiche questioni del controllo sociale in senso totalitario, della privazione delle libertà individuali e della riduzione del particolare a una collettività che resta esclusa dalla sovranità.

Certamente legate ad alcuni aspetti della critica settecentesca sembra però la messa in pratica di un tipo particolare di sorveglianza, ovvero quello sulla moralità, come si vede dal pronunciato incremento delle condanne per prostituzione e vagabondaggio<sup>156</sup>. Del

154 Cfr. THEODORE W. ADORNO - MAX HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido, 1947; MICHEL FOUCAULT, *Surveiller et punir* Paris, Gallimard, 1975; Id., *Sécurité, territoire, population. Cours au collège de France 1977-1978*, Paris, Gallimard-Seuil, 2004. I molteplici approcci che espressero la 'critica dei Lumi' condivisero una medesima esigenza di approfondimento del problema del rapporto tra l'Illuminismo e una modernità i cui sviluppi e i cui orrori più recenti avevano imposto una decisa rivalutazione delle pratiche storiche, dei suoi obiettivi e della sua 'politicizzazione'. Agli autori citati si aggiunsero numerose voci che indagavano il problema sotto diversi punti di vista, ma devono essere almeno ricordate le ricerche di JACOB LEIB TALMON, *The Origins of Totalitarian Democracy*, London, Secker & Warburg, 1952; REINHART KOSELLECK, *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Freiburg-München, Alber, 1959; LESTER G. CROCKER, *A Age of Crisis. Man and World in Eighteenth Century French Thought*, Baltimore, John Hopkins Press, 1959; Id. (ed.), *The Age of Enlightenment*, New York, Harper & Row, 1969.

155 Diversi passaggi del *Tableau de Paris* lasciano intendere la persistenza di una sentita insofferenza dell'autore nei confronti degli atti arbitrari che condizionano la quotidianità dei cittadini, ma un capitolo del primo volume è espressamente dedicato alle *lettres de cachet*, all'arbitrarietà e alla corruzione che caratterizzano i corpi incaricati della loro nefasta attuazione: «Il n'est pas nécessaire de faire un gros volume contre les lettres de cachet. Quand on a dit, *c'est un acte arbitraire*, on en peut tirer sans peine toutes les conséquences possibles. Mais tous les enlèvements ne sont pas également injustes... (...) Il serait seulement à désirer qu'il y eût ensuite un tribunal particulier, qui pesât dans une balance exacte les motifs de chaque enlèvement, afin qu'on ne confondît pas l'imprudence et le crime, la plume et le stylet, le livre et le libelle. Les inspecteurs de police déterminent pour leur part beaucoup d'enlèvements subalternes (...) mais qui sait si la cupidité n'entre pas aussi dans leurs démarches, et s'ils ne favorisent pas souvent celui qui paie aux dépens de celui qui ne paie pas? Ainsi la liberté des misérables et derniers citoyens aurait un tarif...» (MERCIER, cit., vol. I, p. 1200).

156 Una ricostruzione di notevole interesse è offerta in: ERICA-MARIE BENABOU, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 1987, in cui l'indaga sul fenomeno della

resto, la reclusione dei mendicanti costituisce una tradizionale pratica sociale, che a Parigi si concretizza visibilmente nella fondazione dell'*Hôpital de la Pitié* nel 1612 dove gli 'emarginati' venivano di fatto rinchiusi, insieme ai veri e propri malati. Nel 1656 era stato inoltre creato l'*Hôpital général* che, comprendendo anche altre strutture, era destinato a diventare un'enorme prigione per i poveri. Una raccolta di editti pubblicata nel 1786 ci informa degli scopi cui questi edifici erano predisposti:

La direction ou surveillance des administrateurs de l'Hôpital-Général s'étend aujourd'hui sur dix maisons distinctes; dont il convient de donner ici une idée. La plus considérable de ces maisons est celle de la Salpêtrière, occupée par sept à huit mille femmes, dont six à sept mille sont de bons pauvres, âgés d'au moins soixante ans, ou infirme. Environ huit cens femmes y sont détenues à titre de correction ou de sûreté, en vertu de sentences de police, d'arrêts de parlement ou d'ordres du roi. (...) Bicêtre, seconde maison pour importance, a contenu plus de quatre mille personnes. Quatre cinquièmes sont aussi de bons pauvres, âgés de soixante ans pour le moins, ou infirmes; & il y est détenu environ huit cens prisonniers, en vertu d'ordre du roi, de sentence de police & d'arrêts.<sup>157</sup>

Si trattava dunque di ospedali che partecipavano a una politica del controllo sulla popolazione che nel corso del XVIII secolo tende a modellare forme nuove, esprimendosi in peculiari meccanismi di trasparenza, condanna e reclusione. Se la persecuzione della mendicizia rientra in una tradizionale concezione di vigilanza sulle comunità urbane, nel Settecento essa si accentua, non tanto nel dibattito intellettuale, quanto piuttosto nelle pratiche di governo che progressivamente si delineano e irrigidiscono. A fondamento di ciò, resta una paura per la diversità, per l'anomalia, che non trova spazio nelle contemporanee teorie della tolleranza. Ne è un esempio la questione sollevata da Jacques Tenon concernente i «fous furieux», pericolo sociale da temere e isolare:

L'état déplorable des fous furieux a depuis long-temps fixé les regards du Gouvernement. Privés de leur raison, & jouissant dans certains momens d'une force prodigieuse, il étoit à craindre qu'ils n'en abusassent: il a fallu les mettre dans l'impossibilité de se nuire. On s'est donc imposé l'obligation de les

---

prostituzione nel Settecento converge in una documentatissima ricostruzione delle pratiche di repressione ed esclusione, nonché del complesso problema della moralità e del suo controllo poliziesco.

- 157 *Code de l'Hôpital-Général de Paris, ou recueil des principaux édits, Arrêts, Déclarations & Réglements*, Paris, Thiboust, 1786, p. iii. Vi si trova ancora: «L'Hôpital-Général de Paris est un des établissements célèbres du regne de Louis XIV, auquel le dessein en fut inspiré par deux motifs également dignes d'un souverain. Savoir: Que le pauvres invalides de la capitale trouvassent, dans une maison fondée, les secours contre l'indigence & les infirmités; & qu'il y eût à Paris un lieu où l'on renfermât, par forme de correction, les personnes qui, en état de subsister du produit de leur travail, se porteroient cependant à mendier par des raisons de fainéantise ou de libertinage.» (Ivi, p. i).

renfermer; on s'en fait un devoir social.<sup>158</sup>

Lo sgomento di Pierre Patte di fronte all'«indecenza» di molte città europee afflitte quotidianamente da sconvolgenti spettacoli di miseria confluisce nell'appello alla polizia, chiamata a nascondere quelle distorsioni del sistema sociale, in una dimensione di forte disequilibrio tra una pietà umana realmente sentita e il rifiuto di un'alterità percepita come imbarazzante e problematica:

..quelle indécence n'est-ce pas de voir de toutes parts dans des Capitales aussi policées que Paris, Londres, Madrid & autres, les habitants faire publiquement dans les rues leur nécessité à la vue de tout le monde (...) ... je ne puis encore m'empêcher de remarquer un autre spectacle qui n'est pas moins frappant dans les Villes les plus florissantes, c'est de rencontrer dans les places & dans les lieux les plus fréquentés, une multitude de mendiants incommodes qui bleffent la vue des passans à chaque pas, de toutes sortes d'ulceres & de plaies qu'ils étalent avec affectation pour exciter la charité; jusqu'à dans les Eglises, ils interrompent sans cesse la piété des fideles. La police devroit s'attacher à reprimer ces abus, qui semblent faire des rues & des lieux publics, un Hôpital ambulant. Que n'enferme-t-on tous ces estropiés & ces pauvres dans des maisons où ils seroient instruits à la piété & au travail?<sup>159</sup>

Nella prospettiva di Patte le pratiche di repressione poliziesca convergono nella reclusione in strutture apposite, ancor meglio se allontanate dalla città, che di fatto garantiscono la completa esclusione del problema dal corpo sociale.

Se tali meccanismi di repressione riflettono un'evoluzione delle tradizionali pratiche di vigilanza di per sé coerente, la definizione di nuovi parametri entro cui definire i numerosi 'problemi' sociali sembra caratterizzare il Settecento europeo. Alcuni recenti studi hanno messo in evidenza come la tolleranza verso particolare gruppi sociali subisca una decisa inflessione nel corso del XVIII secolo, in parallelo non soltanto al normalizzarsi delle forme di controllo, ma anche all'espandersi dei criteri con cui stabilire l'appartenenza o meno di certi individui a determinati gruppi<sup>160</sup>. Così, il linguaggio 'della reclusione' si plasma in funzione di una normalizzazione sociale, di un appiattimento generale delle possibilità umane, da ricondursi entro i confini di un'omogeneità sempre più totalizzante. Ciò che emerge da questo tipo di letteratura è l'affermazione di una codificazione delle tipologie sociali 'accettabili' con la

158 TENON, cit., p. 211.

159 PATTE, *Mémoires*, cit., pp. 15-16.

160 Cfr. ANN GOLDBERG, «Masculinity, Lunacy, and the Sexual Deviant», in HANS ERIC BÖDEKER – CLORINDA DONATO – PETER HANNS REILL (ed.), *Discourses of Tolerance and Intolerance in the European Enlightenment*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, pp. 192-203; PETER BECKER, «Extirpation and Toleration: Villain and Whore – Some Thoughts about the Toleration of 'Social Evil' in Bourgeois Society», in BÖDEKER – DONATO – REILL, cit., pp. 204-229.

conseguente individuazione dell'alterità che non è possibile includere nel proprio modello universale. Le prostitute, i mendicanti, 'i giovani che non lavorano'<sup>161</sup> e gli esponenti di quella che potremmo chiamare 'micro-criminalità' sono evidentemente le vittime immediate di questo processo; eppure, ciò su cui viene puntata l'attenzione è la presenza, accanto a questi storici gruppi problematici, di elementi umani condannati per la loro disobbedienza, indisciplina, debolezza mentale e fisica, pigrizia, indifferenza, distrazione, passività, eccessiva inclinazione ai piaceri della vita, ecc.<sup>162</sup> Si modella così un vocabolario dell'esclusione a giustificazione di meccanismi di punizione, reclusione e allontanamento dal resto della società, ordinata, produttiva, 'borghese', decorosa e 'moderna', secondo criteri che per la loro stessa fluida natura, lasciano ampio spazio all'arbitrarietà<sup>163</sup>.

Al di là degli abusi consentiti dalla struttura del sistema, l'instaurazione di nuove procedure di controllo, l'ampliamento delle sfere di competenza delle autorità di polizia e la caratterizzazione sempre più imprecisa dell'individuo 'pericoloso', intervengono nello spazio urbano modificandone alcune peculiarità. Manifestazione più evidente di questo percorso verso la visibilità e trasparenza, è la numerazione delle case, ovvero la creazione di un sistema di distinzione degli edifici atto a facilitare le operazioni di riconoscimento delle persone<sup>164</sup>.

L'accresciuta sorveglianza accompagna allora il diffondersi di un'idea di 'criminale' che nella sua fluidità rischiava di coinvolgere caratterizzazioni personali non necessariamente valutate sulla base di una regolamentazione giuridica, quanto piuttosto morale; entrambi i fenomeni alimentano il profilarsi di una certa visualizzazione dello spazio cittadino che, lentamente, comincia a frazionarsi in molteplici possibilità urbane

161 ARLETTE FARGE – JACQUES REVEL, *Logique de la foule: l'affaire des enlèvements d'enfants*, Paris, 1750, Paris, Hachette, 1988.

162 Goldberg, cit. Gli studi di Ann Goldberg e Peter Becker hanno gettato nuova luce sulla storia di quella che potrebbe essere chiamata 'criminologia', ricostruendo con cura il linguaggio utilizzato per l'identificazione del criminale come oggetto sociale critico e problematicamente imbarazzante, oltre che le pratiche adottate nei confronti degli 'agenti del crimine' in un'ottica di reclusione-esclusione e solo secondariamente 'educazione' che trova la prime interessanti formulazioni proprio nella seconda metà del Settecento. PETER BECKER – RICHARD F. WETZELL (ed.), *Criminals and Their Scientists. The History of Criminology in International Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006; ANN GOLDBERG, *Sex, religion, and the making of modern madness: the Eberbach asylum and German society*, New York, Oxford University Press, 1999.

163 Ironizzava Mercier: «La police découvre, dans certaines âmes, des inclinations dangereuses, qui les mèneraient promptement aux forfaits. Tel caractère tourne déjà au crime; il est temps de le séquestrer de la société; et quoique ce soit un jugement très délicat à porter, il est impossible néanmoins d'abandonner le châtiment aux formes reçues dans les tribunaux ordinaires.» (MERCIER, cit., vol. II, pp. 722-723).

164 DAVID GARROCH, «Houses names, shops signs and social organisation in Western European cities 1500-1900», *Urban History*, april 1994, pp. 20-48; JEANNE PRONTEAU, *Les numérotage des maisons de Paris du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1966.

e umane. La strutturazione di determinati quartieri e il giudizio sulla popolazione residente finiscono così per essere i due volti di una medesima rappresentazione, come si legge ad esempio nel capitolo di Mercier dedicato al *faubourg Saint-Marcel*<sup>165</sup>:

C'est le quartier où habite la populace de Paris la plus pauvre, la plus remuante et la plus indisciplinable. (...) C'est dans ces habitations éloignées du mouvement central de la ville, que se cachent les hommes ruinés, les misanthropes, les alchimistes, les maniaques, les rentiers bornés, et aussi quelques sages studieux, qui cherchent réellement la solitude, et qui veulent vivre absolument ignorés et séparés des quartiers bruyants des spectacles. Jamais personne n'ira les chercher à cette extrémité de la ville. Si l'on fait un voyage dans ce pays-là, c'est par curiosité; rien ne vous appelle; il n'y a pas un seul monument à y voir; c'est un peuple qui n'a aucun rapport avec les Parisiens, habitants polis des bords de la Seine.<sup>166</sup>

I *faubourgs* costituiscono un luogo privilegiato per l'osservazione di determinate realtà e meccanismi urbani cui si sofferma la critica intellettuale, aprendo la strada a quella diffidenza per tali aree che caratterizza il discorso sulla città in epoca propriamente industriale. Pur lontano dalla caratterizzazione sociale del XIX secolo, il *faubourg* settecentesco si delinea come un corpo ambiguo, in parte compreso nell'idea di città, in parte escluso, mostrandosi come un problema sia dal punto di vista urbanistico sia da quello più ampiamente morale<sup>167</sup>. In effetti, l'oggetto in questione pare di difficile definizione, giacché la sua natura lo porta ad essere quasi un'appendice della città, più vicino alle campagne circostanti, ma dalle dinamiche umane propriamente urbanizzate. L'ambiguità materiale di quei luoghi è sottolineata dalla letteratura, che ne evidenzia il degrado architettonico, particolarmente evidente nelle *Confessions* di Rousseau, dove l'autore ricorda il primo impatto con la capitale, così dissonante dalle proprie attese:

Combien l'abord de Paris démentit l'idée que j'en avais! La décoration extérieure que j'avais vu à Turin, la beauté des rues, la symétrie et l'alignement des maisons

165 Cfr. HAIM BURSTIN, *Une révolution à l'œuvre: le faubourg Saint-Marcel. 1789-1794*, Seyssel, Champ Vallon, 2005

166 MERCIER, cit., vol. I, p. 217. E continua: «Il est, dans ce faubourg, plus méchant, plus inflammable, plus querelleur, et plus disposé à la mutinerie, que dans les autres quartiers. La police craint de pousser à bout cette populace; on la ménage, parce qu'elle est capable de se porter aux plus grands excès.» (Ivi, p. 219).

167 L'immagine del *faubourg* si delinea talvolta come luogo dove la condizione fisica degli spazi, con la loro caoticità e sporcizia, finisce per essere attribuita agli stessi abitanti, con un evidente slittamento della critica da una dimensione architettonico-urbanistico a una propriamente morale. Così ad esempio, il già ricordato testo di Dussausoy, pur riconoscendo il disagio oggettivo delle periferie, accusa gli abitanti dei *faubourgs* di essere, di fatto, i responsabili anche del penoso stato delle aree centrali: «...quelques Fauxbourgs, tels que ceux de Saint Marcel & de Saint-Jacques, sont si peuplés, que les habitans y sont entassés les uns sur les autres, leur nombre & leur malpropreté corrompent l'air, qui, dans les rues du centre où les habitans voyent à peine le jour, est très-crasse.» (DUSSAUSOY, cit., vol. II, p. 128).

me faisaient chercher à Paris autre chose encore. Je m'étais figuré une ville aussi belle que grande, de l'aspect le plus imposant, où l'on ne voyait que de superbes rues, des palais de marbre et d'or. En entrant par le faubourg Saint-Marceau, je ne vis que de petites rues sales et puantes, de vilaines maisons noires, l'air de la malpropreté, de la pauvreté, des mendiants, des charretiers, des ravaudeuses, des crieuses de tisane, et de vieux chapeaux. Tout cela me frappa d'abord à tel point, que tout ce que j'ai vu depuis à Paris de magnificence réelle n'a pu détruire cette première impression, et qu'il m'en est resté toujours un secret dégoût pour l'habitation de cette capitale.<sup>168</sup>

Al degrado architettonico-urbanistico dei *faubourgs* viene fatto corrispondere un degrado di tipo umano, dietro cui si celano le radici di quella diffidenza e paura delle periferie che qui si esprime non ancora in termini proletari-industriali, quanto piuttosto all'interno di un discorso sulle città di cui proprio quelle zone sembravano evidenziare con maggiore forza le criticità. E se Rousseau non scorderà mai «cette première impression», questo primo confronto con la città-*faubourg*, ciò è dovuto dalla rappresentazione stessa della città, che costituisce un problema centrale all'interno della sua riflessione morale e politica.

## 1.5 La città e l'urbanità nella critica illuministica

Il dinamismo costruttivo e le riforme urbanistiche della seconda metà del XVIII secolo non arrestarono le polemiche: alla disapprovazione prettamente architettonica, evidente negli appelli al 'buon gusto' e al decoro stilistico<sup>169</sup>, si accompagnava una più ampia tipologia di critiche, di volta in volta mirate a specifiche questioni e che nell'insieme plasmano una precisa rappresentazione della città, dove l'elogio dei suoi splendori si accompagna alla critica delle sue gravi mancanze. Del resto, la straordinaria crescita della popolazione aveva portato a un soffocante sovraffollamento, particolarmente visibile in alcune aree, e all'amplificazione dello sviluppo spontaneo e caotico della città che, in mancanza di una pianificazione razionale, mostra chiaramente i suoi disequilibri interni. Jacques-Hyppolite Ronesse sollevava la questione della mancanza

---

168 JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les Confessions*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. I, 1959, p. 159.

169 Polemiche sul 'buon gusto' e sull'adeguatezza stilistica delle strutture urbane trapelano ovunque, anche in testi meno condizionati dalla dimensione prettamente architettonica. Ad esempio, la già citata proposta per la pulizia delle strade avanzata da Jacques-Hyppolite Ronesse, subito dopo aver condannato la mancanza di acqua, si dilunga in una nota in cui le fontane delle città venivano osservate con severo giudizio estetico: «Non seulement la ville n'a presque point d'eau, mais la petite quantité qu'elle possède, est distribuée dans des fontaines du plus mauvais goût, à peine dignes de figurer dans la place d'un village...» (RONESSE, cit., p.61).

di un piano come causa principale dello stato delle strade della capitale:

Plusieurs quartiers de Paris (...) se sont formés insensiblement, sans que personne y veillât; car les nouvelles constructions ont été le produit de spéculations particulières & successives, sans aucun plan général. C'est ainsi que nous venons de voir s'élever une nouvelle ville, depuis la Madeleine jusqu'à Saint-Lazare. En moins de dix années tout ce grand espace s'est couvert de maisons faites pour en former un des plus beaux quartier de Paris, sans que l'on ait pourvu à ce que les rues fussent percées convenablement aux débouchés; sans qu'on ait réglé la hauteur des bâtimens; sans qu'on y ait établi ni places, ni fontaines, ni marches; sans seulement avoir marqué des emplacements pour tous ces objets de nécessité.<sup>170</sup>

Anche all'osservazione di Mercier non sfugge la problematicità di uno sviluppo disordinato, tragicamente evidente nei quartieri centrali:

*Paris n'a pas été fait en un jour*, dit le proverbe. On le voit dans la cité; on y est convaincu par ses propres yeux, que cette ville s'est formée au hasard, et de la réunion imprévue d'un grand nombre de maisons. Chacun a d'abord choisi son emplacement d'après les édifices publics, les temples, les places; on n'a jamais songé à l'alignement des rues, c'est-à-dire, à l'agrandissement futur de la ville, de là les places resserrées, les angles, les détours, l'étranglement des issues, et voilà pourquoi cet ancien quartier offre un aspect désagréable de maisons petits, écrasées. Les voitures ont peine à tourner dans les rues; il faut être habile cocher, pour se tirer d'affaire. Quelques bâtimens qui dominant rendent les autres plus mesquines encore.<sup>171</sup>

Al contrario, i nuovi quartieri si distinguevano per un allineamento generale che, guidato anche dalle regolamentazioni edili, rifletteva la sontuosità di quella parte di popolazione che ne aveva finanziato lo sviluppo; in questo modo si profila una certa caratterizzazione dello spazio, che lentamente tende a materializzare, nell'ordinamento e nello stile degli edifici, i divari economico-sociali esistenti:

Dans les nouveaux quartiers, au contraire, tout est aligné; point de places resserrées, point de carrefours étroits; ils sont vastes et réguliers; on y travaille en grand, comme pour la ville de l'univers qui est devenue après plusieurs siècles le clef-lieu de la souveraineté, le centre et le cœur du royaume, le ressort principal d'où partent et où viennent réfléchir tous les mouvements qui agitent la monarchie.<sup>172</sup>

Come abbiamo visto, l'iniziativa edile che con più facilità potrebbe essere compresa in un'azione pre-urbanistica si concretizza nella normalizzazione dell'ampiezza delle

---

170 Ivi, p. 75.

171 MERCIER, cit., vol. I, p. 456.

172 Ivi, vol. I, pp. 456-457.



strade, unita a quella relativa all'altezza degli edifici. Se quelle indicazioni auspicavano la concretizzazione di un modello cittadino omogeneo e pianificato, la loro emanazione è determinata da due differenti tipi di questione: innanzi tutto quelle sollevate da esigenze propriamente artistico-architettoniche, in linea con il tradizionale concetto di *embellissement*, e quindi quelle scaturite del dibattito contemporaneo sull'igiene. Tuttavia, sembra mancare ad esse la connessione con una rivalutazione del piano complessivo della città, in un'ottica che diventerà propriamente urbanistica solo nella sua regolamentazione a base scientifica ottocentesca. Pur essendo già forte la consapevolezza dell'impossibilità di uno sviluppo cittadino ordinato all'interno della spontaneità dei processi di urbanizzazione, nella riflessione degli intellettuali non sembra ancora comparire il deciso appello a un ripensamento radicale dell'ambiente attraverso l'organizzazione d'insieme.

Nella parte 'introduttiva' alla lunga serie di voci dedicate ai differenti tipi di città, l'*Encyclopédie* mostrava chiaramente la possibilità di una certa pianificazione, che però non si esprime in senso totalizzante, formulando invece una nuova rappresentazione di specifici spazi:

Pour qu'une *ville* soit belle, il faut que les principales rues conduisent aux portes; qu'elles soient perpendiculaires les unes aux autres, autant qu'il est possible, afin que les encoignures des maisons soient à l'angle droits; qu'elles aient huit toises de large, & quatre pour les petites rues. Il faut encore que la distance d'une rue à celle qui lui est parallèle, soit telle qu'entre l'une & l'autre il y reste un espace pour deux maisons de bourgeois, dont l'une a la vue dans une rue, & l'autre dans celle qui lui est opposée. Chacun de ces maisons doit avoir environ cinq à six toises de large, sur sept à huit d'enfoncement, avec une cour de pareille grandeur: ce qui donne la distance d'une rue à l'autre de trente-deux à trente-trois toises. Dans le concours des rues, on pratique des places dont la principale est celle où les grandes rues aboutissent; & on décore ces places en conservant une uniformité dans la façade des hôtels ou maisons qui les entourent, & avec des statues & des fontaines.<sup>173</sup>

Nonostante la minuzia di alcuni particolari, ciò che l'*Encyclopédie* mette al centro dell'attenzione non è la rappresentazione di un ideale di città configurato in senso scientificamente urbanistico, quanto piuttosto il ripensamento di alcune modalità di riorganizzazione cittadina in funzione di un'esigenza architettonico-stilistica che sembra avere il sopravvento, giacché la proporzionalità tra strade e costruzioni, la presenza di statue e fontane, l'apertura di ampie piazze, ecc., sono necessarie «pour qu'une *ville* soit belle». Debole sembra invece la visualizzazione complessiva del tessuto urbano, della

---

173 «Ville», in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, cit.

pianificazione d'insieme la cui mancanza era denunciata proprio da quelle critiche sulla caoticità cittadina che erano ormai di gran moda.

La necessità di un *plan général* era dichiarata anche da Pierre Patte che, nel proporre una città architettonicamente adeguata, precisa l'importanza di un ripensamento globale dell'organizzazione spaziale:

Mais pour réussir à procurer à une Ville des avantages si désirables, il seroit à propos d'en faire un plan général suffisamment détaillé (...) On connoîtroit par les nivellemens, la direction des pentes nécessaires pour l'écoulement des immondices, comment on peut distribuer ou placer les canaux, & recueillir de nouvelles eaux, soit pour les grossir, soit pour les amener dans les diverses réservoirs. Autant que faire se pourroit, il conviendrait d'allier l'agréable à l'utile, en conservant dans la réforme du plan d'une Ville, tout ce que est digne de l'être, tout ce qui forme déjà des embellissemens particuliers pour les lier avec art à un embellissement total.<sup>174</sup>

Pare opportuno sottolineare come nella riflessione di Patte la pianificazione urbana si delinea come una possibilità concreta, giacché non prevede la costruzione *ex novo* di uno spazio debitamente disegnato, ma la riforma progressiva degli ambienti già esistenti, la cui storia non viene negata, ma le cui asimmetrie e mancanze strutturali si vogliono superare:

Quand une fois le plan d'une Ville seroit suffisamment médité, peu-à-peu passeroit à son exécution, non pas en abattant, comme on pourroit le croire, toutes ses maisons; mais en ordonnant qu'à mesure qu'il se feroit de nouvelles constructions, elles fussent dirigées suivant l'arrangement projeté...<sup>175</sup>

L'assenza di un piano accresceva le distorsioni architettoniche, aggravando i problemi contingenti che alcune regolamentazioni tentavano di risolvere, ma con scarsi risultati. Al contrario la monarchia investiva in opere dal forte impatto sull'economia del paese e sugli ambienti della capitale, senza prevedere una revisione del sistema urbano nel suo complesso. Le critiche al «furore costruttivo» settecentesco erano allora rivolte più alla destinazione di quelle grandi imprese che alla loro stessa esistenza, dal momento che molte delle opere pubbliche inaugurate nel regno di Louis XV non erano state intraprese per la risoluzione dei disagi concreti della comunità, bensì per la glorificazione della monarchia, alla cui intenzioni celebrative si erano servilmente piegate.

Voltaire, esprime gravemente il suo dissenso in un celebre scritto, *Des embellissements de Paris* (1749), dove la disapprovazione è indirizzata contro una magnificenza

---

174 PATTE, *Mémoires*, cit., p. 63.

175 Ivi, p. 65.

architettonica che, pur assecondando il prestigio della capitale, non rispondeva affatto alle esigenze contingenti dei suoi abitanti; e quando veniva decisa la creazione di una piazza in onore di Louis XV, si indignava:

Il s'agit bien d'une place! Paris serait encore très incommode et très irrégulier quand cette place serait faite; il faut des marchés publics, des fontaines qui donnent en effet de l'eau, des carrefours réguliers, des salles de spectacles; il faut élargir les rues étroites et infectes, découvrir les monuments qu'on ne voit point, et en élever qu'on puisse voir.<sup>176</sup>

Pochi anni prima, nel 1742, Voltaire aveva affidato a un piccolo opuscolo, *Ce qu'on ne fait pas et ce qu'on pourrait faire*, le sue riflessioni sullo stato di Parigi. Sfumando la polemica attraverso il trasferimento del discorso nell'antica Roma, l'autore immaginava che un «citoyen dont la passion dominante était le désir de rendre son pays florissant» avesse lasciato al primo console una proposta di trasformazione urbana; in essa la città veniva completamente ripensata in funzione di un'estetica geometrica, funzionale e armoniosa che, sola, avrebbe potuto rendere quegli ambienti propriamente magnifici, allontanandoli dalla 'barbarie' altrimenti caratterizzante:

Ces carrefours irréguliers, et dignes d'une ville de barbares, peuvent se changer en places magnifiques. Ces marbres, entassés sur le rivage du Tibre, peuvent être taillés en statues, et devenir la récompense des grandes hommes et la leçon de la vertu. Vos marchés publics devraient être à la fois commodes et magnifiques; ils ne sont que malpropres et dégoûtant. Vos maisons manquent d'eau, et vos fontaines publiques n'ont ni goût ni preteté.<sup>177</sup>

La compresenza di esigenze utilitaristiche ed estetiche appare qui in tutta la sua evidenza, poiché la progettazione di piazze e mercati pubblici si trova ad essere esplicitamente subordinata alla necessità di spazi adeguati e artisticamente rilevanti. Proprio il rispetto di tale duplice caratterizzazione consente alla città di elevarsi dallo stato di barbarie, associato alla mancanza di un ordine razionale, di stile e di «commodité»; quest'ultimo parametro, in particolare, amplia il discorso urbano coinvolgendo le istanze provenienti da quell'opinione 'igienista' che comincia ora a muovere i primi passi per diventare, con l'avanzare del XVIII secolo, un pensiero sempre più articolato e teoricamente influente.

La ripresa della politica delle *places royales* nel 1749 costringe però Voltaire al

---

176 VOLTAIRE, *Des embellissements de Paris* [1750], in *Œuvre de Voltaire*, Paris, Lefèvre, t. 39, 1830, p.101.

177 VOLTAIRE, *Ce qu'on ne fait pas et ce qu'on pourrait faire* [1742], in *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, vol. 23, 1879, pp. 185-187.

superamento dell'ambientazione antica, prima formulata in termini di esemplarità, e alla traslazione della questione nello spazio del reale, in quel contesto parigino che cominciava a subire processi di trasformazione tangibili. La polemica si fonda sul rimprovero nei confronti delle autorità che sembravano indifferenti al deteriorarsi di alcune strutture urbane, come l'infelice facciata del *Louvre*, la cui progettazione aveva rappresentato un momento di grande orgoglio 'nazionale' nell'immaginario colto del tardo Seicento e della prima metà del Settecento; la penosa condizione di alcuni edifici si inseriva poi in un quadro urbanistico confuso, dove lo splendore di alcuni elementi architettonici, dalle porte ai ponti, dalle statue equestri alle passeggiate pubbliche, contrastava con la caotica disposizione di interi quartieri, retaggio doloroso dello sviluppo urbano medievale:

On passe devant le Louvre, et on gémit de voir cette façade, monument de la grandeur de Louis XIV, du zèle de Colbert, et du génie de Perrault, cachée par des bâtiments de Goths et de Vandales. (...) Nous n'avons que deux fontaines dans le grand goût, et il s'en faut bien qu'elles soient avantageusement placées; toutes les autres sont dignes d'un village. Des quartiers immenses demandent des places publiques; et tandis que l'arc de triomphe de la porte de Sainte-Denis, et la statue équestre de Henri-le-Grand, ces deux ponts, ces deux quais superbes, ce Louvre, ces Tuileries, ces Champs-Élysées, égalent ou surpassent les beautés de l'ancienne Rome, le centre de la ville, obscur, resserré, hideux, représente le temps de la plus honteuse barbarie.<sup>178</sup>

Agli occhi di Voltaire il ruolo della monarchia nella trasformazione degli spazi cittadini appare un obbligo che non era possibile eludere, compito intrinseco dei detentori del potere; a nutrire la fiducia nella positività di razionali interventi architettonico-urbanistici permangono elementi di diversa natura, giacché ad istanze tradizionalmente inclini all'accentuazione dei benefici fruibili dagli abitanti, si aggiungono ragioni economiche, fondate sul riconoscimento del fatto che dalle imprese costruttive «la circulation de l'argent en augmente, et le peuple qui travaille le plus est toujours plus riche»<sup>179</sup>. Tuttavia, le argomentazioni economiche sembrano servire più da stimolo

178 VOLTAIRE, *Des embellissements de Paris*, cit., pp. 99-100.

179 A più riprese Voltaire afferma la diretta connessione tra investimento statale in opere pubbliche e la mobilità dell'economia, a vantaggio dello Stato stesso: promuovendo opere di costruzione in tutta la città e in tutto il territorio nazionale, per quanto inizialmente dispendiose, non soltanto il paese si sarebbe arricchito architettonicamente, ma lo Stato avrebbe ricavato beneficio dall'aumento dell'occupazione e dalla circolazione del denaro. «On se décourage quand on songe à ce qu'il en coûtera pour élever ces grands monuments, dont la plupart deviennent chaque jours indispensables, et qu'il faudra bien faire à la fin, quoi qu'il en coûte; mais au fond il est bien certain qu'il n'en coûtera rien à l'état. L'argent employé à ces nobles travaux ne sera certainement pas payé à des étrangers. (...) Mais bien loin que l'État perde à ses travaux, il y gagne; toutes les pauvres alors sont utilement employés; (...) Quand un souverain fait ces dépenses pour lui, il témoigne sa grandeur; quand il les fait pour le public, il témoigne sa magnanimité. Mais dans l'un et dans l'autre cas, il encourage les arts. Il fait circuler

all'intervento pubblico che da reale perno della questione; in effetti, l'insistenza posta sui vantaggi monetari e occupazionali assicurati dall'apertura di nuovi cantieri si trova in parte adombrata dalla predominanza della rappresentazione urbana che potrebbe fuoriuscire da quelle stesse opere costruttive: trovandosi stimolata da un ritorno politicamente conveniente, il sovrano avrebbe dovuto intraprendere, nel pensiero di Voltaire, un'operazione i cui effetti sarebbero andati molto al di là, riformulando una città più ordinata, razionale, salubre, efficiente e decorosa, a vantaggio del prestigio della monarchia e del benessere di tutti gli abitanti.

Se Voltaire incarna una delle voci più autorevoli, l'appello a un'attività edilizia completamente ripensata caratterizza la produzione di una certa letteratura, specifica o meno, lungo tutto il XVIII secolo. Diffuse sono ormai le pressioni su una progettazione in grado di supplire alle mancanze prodotte dalla storia e, in particolare, capace di risolvere uno dei nodi più complessi del problema, ovvero la funzionalità delle strutture. Le critiche settecentesche conducono così una lotta sempre più agguerrita contro l'inadeguatezza di molti elementi urbani che veniva misurata secondo criteri di volta in volta diversi. Ad esempio, l'osservazione della situazione delle strade della capitale suscitava il biasimo generale soprattutto per questioni di sicurezza. Le regolamentazioni del 1783-1784 non avevano infatti ostacolato il progressivo degrado delle strade, le cui condizioni non rientravano nei programmi normativi. Gli spostamenti tra quelle vie già ammorbate da rifiuti e odori pestilenziali erano resi ancora più disagiati dallo stato del suolo stradale che soffriva la scarsa manutenzione; proprio in sua assenza, scrive Mercier, non era infrequente imbattersi, nei giorni di pioggia, in veri e propri 'ruscelli' che costringevano i pedoni a barcamenarsi malamente tra fiumi di fango putridi e pericolosi<sup>180</sup>.

---

l'argent, et rien ne se perd dans ces entreprises... (...) Ce n'est donc pas au roi, c'est à nous de contribuer à présenter aux embellissements de notre ville; les riches citoyens de Paris peuvent le rendre un prodige de magnificence en donnant peu de chose de leur superflu. (...) Que le corps de ville demande seulement permission de mettre une taxe modérée et proportionnelle sur les habitants, ou sur les maisons, ou sur les denrées; cette taxe presque insensible, pour embellir notre ville, sera sans comparaison moins forte que celle que nous supportons pour voir périr sur le Danube nos compatriotes.» (Ivi, pp. 217-226). E ancora, scrive: «Si la moitié de Paris était brûlée, nous la rebâtirions superbe et commode: et nous ne voulons pas lui donner aujourd'hui à mille fois moins de frais, les commodités et la magnificence dont elle a besoin ? Cependant une telle entreprise ferait la gloire de la nation, un honneur immortel au corps de ville de Paris, encouragerait tous les arts, attirerait les étrangers des bouts de l'Europe, enrichirait l'État bien loin de l'appauvrir, accoutumerait au travail mille indignes fainéants qui ne fondent actuellement leur misérable vie que sur leur métier infâme et punissable des mendiants, et qui contribuent encore à déshonorer notre ville; il en résulterait le bien de tout le monde, et plus d'une sorte de bien.» (Ivi, p. 232).

180 «Un large ruisseau coupe quelquefois une rue en deux, et de manière à interrompre la communication entre les deux côtés des maisons. À la moindre averse il faut dresser des ponts tremblants. Rien ne doit plus divertir un étranger, que de voir un Parisien traverser ou sauter un

Nelle critiche sono già percepibili alcune istanze ‘funzionalistiche’ che assumono maggior peso nell’osservazione di strutture urbane specifiche, come ad esempio i mercati. Luogo di incontro, di scambi e commerci, i mercati della capitale non sembrano soddisfare le esigenze contemporanee: sudici, maleodoranti, ma soprattutto inadeguati ad accogliere le attività alle quali sono destinati, essi diventano l’occasione per riflettere sulle caratteristiche che sarebbe auspicabile attribuir loro:

Les marchés de Paris sont malpropres, dégoûtants. C’est un chaos où toutes les denrées sont entassées pêle-mêle. Quelques hangars ne mettent pas les provisions des citoyens à l’abri des intempéries des saisons. Quand il pleut, l’eau des toits tombe ou dégoutte dans les paniers où sont les œufs, les légumes, les fruits, le beurre, etc.

Les environs des marchés sont impraticables; les emplacements sont petits, resserrés; et les voitures menacent de vous écraser, tandis que vous faites votre prix avec les paysans. Les ruisseaux qui s’enflent entraînent quelquefois les fruits qu’ils ont apporté de la campagne; et l’on voit les poissons de mer qui nagent dans une eau sale et bourbeuse.

Le bruit, le tumulte est si considérable, qu’il faut une voix plus qu’humaine pour se faire entendre: le tour de Babel n’offrait pas une plus étrange confusion.<sup>181</sup>

Continuano così a comparire i nodi ormai ‘classici’ della critica urbana, la confusione, che è qui anche una confusione umana, la cattiva manutenzione delle strade, la pericolosità del traffico delle carrozze in spazi angusti, ecc.; tuttavia, l’argomentazione è plasmata attraverso il ricorso a due intuizioni rappresentative interessanti: innanzi tutto, la visualizzazione della struttura specifica, del mercato<sup>182</sup>, all’interno di un contesto più vasto, il quartiere; raffigurazione affatto neutra, che lascia trapelare una visione di insieme più ampia, che il programma di *embellissement* settecentesco aveva raramente preso in considerazione. Altro fondamento della critica è l’osservazione dell’edificio attraverso la lente delle funzioni cui deve assolvere, poiché la progettazione stessa di quei mercati contrastava con le necessità del deposito e lo scambio di merci, altrimenti

---

ruisseaux fangeux avec une perruque à trois marteaux, des bas blancs et habit galonné, courir dans de vilaines rues sur la pointe du pied, recevoir le fleuve des gouttières sur un parasol de taffetas.» (MERCIER, cit., vol. I, p.110).

181 Ivi, vol. I, p. 181. Scriveva Voltaire: «Nous rougissons, avec raison, de voir les marchés publics établis dans des rues étroites, étaler la malpropreté, répandre l’infection, et causer des désordres continuels.» (VOLTAIRE, *Des embellissements de Paris*, cit., pp. 99- 100).

182 Cfr. STEVEN L. KAPLAN, *The Famine Plot Persuasion in Eighteenth-Century France*, Philadelphia, American philosophical Society, 1982; FRANÇOISE MALLET, «Le Quartier des Halles de Paris. Étude d’un héritage millénaire. Observations sur l’évolution des fonctions urbaines», *Annales de Géographie*, t. 76, n. 413, 1967, pp. 1-28; JEAN MARTINEAU, *Les Halles de Paris des origines à 1789. Evolution matérielle, juridique et économique*, Paris, Éditions Montchrestien, 1960; JEAN-MICHEL ROY, «Les marchés alimentaires parisiens et l’espace urbain du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle», *Histoire, économie et société*, n. 4, 1998, pp. 693-710.

rovinare dalle prime intemperie.

Tuttavia, le strutture contro le quali le polemiche degli intellettuali sembrano colorirsi di tinte agguerrite sono rappresentate dai teatri, la cui inadeguatezza architettonica è riconosciuta all'interno di una critica più ampia, che tocca la problematica questione dei *mœurs* e della *civilisation*, poiché proprio il teatro sembra offrirsi quale luogo privilegiato per l'osservazione della riflessione settecentesca sui costumi e sul rapporto con la città, ovvero sul valore dell' 'urbanità' all'interno di un'evoluzione umana di cui è in questione la positività o la decadenza.

In primo luogo dunque, la critica alla condizione delle sale di spettacolo si delinea all'interno di una meditazione architettonica, come dimostrato dalla diffusione di una teorizzazione specifica<sup>183</sup>, che elabora quei principi funzionalistici che già si stavano mostrando quali criteri indispensabili alla progettazione di un qualsiasi edificio, riorganizzando la disposizione degli spazi esterni e interni a beneficio dell'utilizzo che ne sarebbe stato fatto da parte del pubblico pubblico, ovvero risolvendo quei problemi strutturali che rendevano difficoltoso l'accesso alle sale e che ostacolavano il pieno godimento degli spettacoli, difficilmente visibili e udibili.

L'inadeguatezza dei teatri contemporanei si mostrava come un'evidenza non soltanto agli occhi dei professionisti dell'architettura, ma anche a quelli dei suoi frequentatori, espressa in una nutrita letteratura polemica, come nel caso di Voltaire, che denuncia la mancanza di gusto architettonico, non ignorando, allo stesso tempo, la questione della «commodité», ovvero del ripensamento funzionale:

Votre principal temple est d'une architecture barbare; l'entrée de vos spectacles ressemble à celle d'un lieu infâme; les salles où le peuple se ressemble pour entendre ce que l'univers doit admirer n'ont ni proportion, ni grandeur, ni magnificence, ni commodité.<sup>184</sup>

183 Cfr. ad esempio: FRANCESCO ALGAROTTI, *Essai sur l'opéra, traduit de l'italien de compte Algarotti, par M. le marquis Fr.-Jean de Chastellux*, Paris, 1773; JACQUES-FRANÇOIS BLONDEL *Cours d'architecture*, cit. (dove ampio spazio è riservato all'architettura teatrale, se pur all'interno di un trattato ben più ampio); CHEVALIER DE CHAUMONT, *Véritable construction d'un théâtre d'opéra à l'usage de France, suivant les principes des constructeurs italiens*, Paris, de Lormel, 1766; Id, *Exposition des principes qu'on doit suivre dans l'ordonnance des théâtres modernes*, Amsterdam, 1769; CHARLES-NICOLAS COCHIN, *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*, Paris, 1765; PIERRE PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale. Ou De l'Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique & de l'Acoustique. Avec un Examen des principaux Théâtres de l'Europe, & une Analyse des écrites les plus importants sur cette matière. Par M. Patte, Architecte de S.A.S. Mgr. le Prince Palatin, Duc régnant de Deux-Ponts*, Paris, chez Moutard, 1782.

184 VOLTAIRE, *Ce qu'on ne fait pas et ce qu'on pourrait faire*, cit., pp. 185-187. Rappresentando ormai quasi un luogo comune dell'espressione letteraria sulla città, la critica alle condizioni dei teatri viene espressa ad esempio anche da Lubersac: «...en effet les productions immortelles du génie se trouvent, pour ainsi dire, comprimées dans des espaces étroites & incommodes pour le spectateur qui achète deux heures de plaisir au risque de sa vie, & y respire toujours un air mal sain, en ce qu'il n'y est

Nous courons aux spectacles et nous sommes indignés d'y entrer d'une manière si incommode et si dégoûtante, d'y être placés si mal à notre aise, de voir des salles si grossièrement construites, des théâtres si mal entendus, et d'en sortir avec plus d'embarras et de peine qu'on n'y est entré.<sup>185</sup>

Le sproporzioni architettoniche si aggiungono alle insufficienze strutturali, che disturbano gli spettatori per i quali l'esperienza del teatro non può che divenire sgradevole e imbarazzante. Accanto a questioni di decoro, che architettura e comportamento dovrebbero congiuntamente esprimere, la disapprovazione generale punta poi l'indice contro le mancanze più allarmanti dei teatri della capitale, impreparati di fronte agli incendi, come dimostrano le ripetute distruzioni dell'*Opéra*, ultime delle quali nel 1763 e 1781<sup>186</sup>. Pierre Patte, nell'*Essai sur l'architecture théâtrale* (1782), elencando gli elementi che avrebbero dovuto comporre un teatro, non mancava di osservare la necessità di sistemi contro gli incendi:

On sait qu'il faut un grand vestibule qui précède la Salle & qui conduise aux escaliers des loges, un foyer public, peu d'entrées, mais beaucoup de sorties, attendu que l'on arrive au Spectacle l'un après l'autre, & que tout le monde veut en sortir à la fois; qu'il faut des loges pour habiller les Acteurs, de vastes ateliers ou magasins pour serrer & peindre les décorations, un Café, un Corps-de-Garde, des privés, un logement pour le Concierge, des Bureaux, une Salle d'assemblée pour les Directeurs; qu'il ne faut pas enfin oublier d'y distribuer avantageusement des réservoirs d'eau pour arrêter les progrès du feu en cas d'événement<sup>187</sup>.

Alcuni specifici elementi devono allora essere inclusi nella progettazione delle sale; elementi necessari all'organizzazione degli spettacoli e soprattutto allo svolgersi delle manifestazioni; elementi infine pronti ad accogliere il pubblico sempre più numeroso. In questo senso diventa necessario un ripensamento dello spazio di accesso alla sala: il movimento degli spettatori deve così essere garantito all'interno dell'edificio, nel grande atrio e nelle scale qui sopra citate, e anche all'esterno<sup>188</sup>, come del resto era evidente nella progettazione del teatro di Nantes<sup>189</sup>, armonicamente inserito all'interno

---

jamais renouvelé.» (LUBERSAC, cit., p. XXII).

185 VOLTAIRE, *Des embellissements de Paris*, cit., pp. 99-100.

186 «Les salles de spectacles paraissent toutes inévitablement destinées à finir par les flammes. Rome, Amsterdam, Milan, Saragosse, Paris en ont renouvelé les tristes exemples. Ils disent assez haut qu'il faut absolument isoler ces sortes de bâtiments, et dans leur construction ne se servir de bois qu'autant que la nécessité le rend indispensable.» (MERCIER, cit., vol. I, p. 300).

187 PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale*, cit., p. 197.

188 Questioni che avranno un notevole rilievo nella progettazione del *Théâtre* di Boullée e soprattutto nella progettazione del teatro di Nantes

189 La costruzione del teatro di Nantes si inserisce all'interno di una più ampia riorganizzazione che caratterizza lo sviluppo urbanistico della città nella seconda metà del XVIII secolo. Nel 1780 viene così stabilita la costruzione di un grande teatro da edificare su un terreno concesso alla città dal



di un contesto urbano più ampio, così come, in termini più materiali, da quella del primo marciapiede parigino, realizzato in *rue de l'Odéon*, per facilitare l'accesso al teatro.

Se la riorganizzazione esterna comportava una considerazione in qualche modo urbanistica, quella interna si prestava a una teorizzazione largamente ispirata al rispetto sempre più pressante di principi funzionalistici. Ancora Patte enuncia alcune regole che devono sottostare alla pianificazione delle sale, il cui scopo è accogliere adeguatamente gli spettacoli, in funzione delle emozioni che di volta in volta si volevano suscitare nel pubblico:

...elles [les règles] doivent avoir de toute nécessité pour base, la manière dont s'administrent les plaisirs que procurent les Spectacles dramatiques ou lyriques. (...) Leur but n'est-il pas de réussir, soit à émouvoir le cœur en excitant la terreur & la pitié, soit à amuser l'esprit par la peinture des ridicules, à dessein de les corriger? N'est-il pas de parvenir à charmer à la fois les yeux et les oreilles, par la pompe du Spectacle, par la magie des décorations, par la vérité de l'action théâtrale, par le jeu des Acteurs, par la beauté de leur voix, par développement des ballets, par les accompagnemens des chœurs. N'est-il pas, en un mot, de mettre en œuvre les ressorts les plus propres à remuer l'âme, à faire illusion aux sens, & à enchanter les spectateurs?<sup>190</sup>

Secondo un meccanismo che ritroveremo esplicitato nell'elaborazione teorica di Boullée, la progettazione deve allora assecondare i meccanismi conoscitivi, giacché se le percezioni sensoriali, qui date dalla vista e dall'udito, agiscono sul pubblico ispirando determinate passioni, ed eventualmente stimolando determinate riflessioni, le sale devono essere pensate per agevolare le intenzioni 'sentimentali' degli spettacoli. Due sono quindi i nodi sollevati da simili questioni: da una parte l'importanza determinante dell'ambiente, dall'altra il valore degli spettacoli.

Nella formulazione del principio del *milieu* la gnoseologia empirico-sensualista di matrice lockiana raggiungeva la sua fase più matura che, oltre ad imporre l'inserimento di ogni discorso sull'uomo in un contesto fisico da valutare necessariamente, alimenta

---

*Receveur général des Fermes du Roi* Jean-Joseph-Louis Graslin; la progettazione è affidata all'architetto Mathurin Crucy che, incaricato anche dell'*aménagement* della piazza in cui sarebbe sorto l'edificio, conclude i lavori nel 1788. Il complesso che ne risulta, al di là delle specificità interne del teatro, è un insieme architettonico in cui l'imponenza della struttura si inerisce armonicamente nell'area urbana circostante, di cui vengono ripensate le vie di accesso e il decoro delle facciate dei palazzi che vi si ergono. Cfr. ALAIN DELAVAL, *Le Théâtre Graslin à Nantes*, Nantes, Éd. Joca seria, 2004; PIERRE LELIÈVRE, *Nantes au XVIII<sup>e</sup> siècle: urbanisme et architecture*, Nantes, Durand, 1942; Id., *Nantes au XVIII<sup>e</sup> siècle: urbanisme et architecture. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Picard, 1988; *Mathurin Crucy: architecte nantais néo-classique. Exposition Nantes, 15 mai-17 août 1986*, Nantes, Musée Dobrée, 1986; DANIEL RABREAU, *Théâtre de Nantes ou l'Urbanisme mis en scène*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1980.

190 PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale*, cit. pp. 3-4.

quella fiducia illuministica nella possibilità di una trasformazione della società, poiché indica il miglioramento ambientale, su cui le numerose azioni riformiste possono concretamente agire, come una valida strada per il perfezionamento dell'umanità.

Tuttavia, il ruolo dei teatri nel discorso architettonico-civile diventa tanto più esemplare quanto maggiore insistenza è portata sul valore educativo delle rappresentazioni e, in particolare, su quello delle *pièces* moderne in relazione ai sapienti esempi drammatici ereditati dall'Antichità. Se le diverse argomentazioni delle potenzialità pedagogiche degli spettacoli è il fulcro di un dibattito quasi ininterrotto, ciò che qui interessa notare è il posto privilegiato che il teatro ricopre come specchio della realtà sociale, di cui ripete determinate interazioni. In effetti, nel XVIII secolo, il teatro è una struttura investita di un valore di 'incivilimento' importante, microcosmo sociale dove le relazioni della sociabilità urbana si intensificano, spettacolarizzandosi; esso rappresenta l'essenza stessa dell'urbanità, qui presente in scala ridotta, all'interno di una dimensione dove spettacolo e visibilità, osservazione e partecipazione<sup>191</sup>, contatto umano e sfoggio del lusso, manifestazione del prestigio e separazione sociale diventano i termini essenziali di un discorso più ampio sulle modalità di attivazione della sociabilità settecentesca, nonché sul suo valore morale e civile.

In questo quadro, costituisce un esempio rilevante il teatro di Besançon pensato da Claude-Nicolas Ledoux<sup>192</sup>: se le sue forme esterne sono ispirate a un neo-classicismo perfettamente in linea con lo stile contemporaneo, esso mostra particolare innovazione nella composizione interna, dove è ricercata l'instaurazione di una comunicazione architettonica tra spettacolo e pubblico, e dove a quest'ultimo è riservato uno spazio che, pur nel mantenimento della separazione sociale, prevede la disposizione di posti a sedere per il popolo, contrariamente alla tendenza delle sale pubbliche contemporanee. In questo modo, all'interno di una cornice estetica prettamente neo-classica, l'universo sociale trova espressione nelle forme stesse dell'architettura che ne mantengono le separazioni intrinseche, ma lo accettano nella sua complessità e unicità, che troverà

---

191 «Les femmes de Paris aiment à voir les spectacles, c'est à dire à y être vues.» (JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. II, 1964, p. 270).

192 *Intendant* della Franche-Comté dal 1761, Charles-André de Lacoré fu il protagonista dello slancio edilizio che trasformò il volto di Besançon nella seconda metà del XVIII secolo. Commissionò infatti numerose imprese, tra cui la costruzione della nuova *Intendance*, l'ingrandimento della *place Saint-Pierre*, la ricostruzione di alcune chiese, l'allestimento delle *promenades de Granvelle* e de *Charmans*, il ripensamento di alcune strade, e soprattutto il celebre teatro, la cui progettazione fu affidata a Claude-Nicolas Ledoux nel 1768, per essere poi concretamente realizzata dall'architetto Claude-Joseph Alexandre Bertrand tra il 1778 e il 1784. Se per la bibliografia su Ledoux si rimanda all'ultimo capitolo, per un primo sguardo alle innovazioni progettuali introdotte nel campo dell'architettura teatrale cfr. JACQUES RITTAUD-HUTINET, *La vision d'un futur: Ledoux et ses théâtres*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1983.

ampio approfondimento nella progettazione della città ideale di Chaux.

Il teatro diventa allora un momento privilegiato per la riflessione del valore della città, essendone non soltanto struttura architettonica fondamentale, ma sua stessa rappresentazione; esso è lo specchio dell'urbano inteso come urbanità, come aggregazione sociale dominata da una specifica e complessa sociabilità, i cui meccanismi costituiscono un nodo delle pratiche settecentesche così come della meditazione illuminista sull'evoluzione dei *mœurs* e sul senso della *civilisation*. Ciò risulta particolarmente evidente nelle pagine di Rousseau, dove la polemica sull'indifferenza mostrata dal pubblico verso gli spettacoli, a loro volta duramente criticati nei loro contenuti, non è completamente scissa da una più ampia riflessione sulla città come spazio specifico dell'accrescimento umano. Affidando alla mediazione di Saint-Preux la propria originaria convinzione, poi tradita, che nell'aggregazione urbana si trovasse il meglio dell'umanità, Rousseau scriveva:

Mon objet est de connaître l'homme, et ma méthode de l'étudier dans ses diverses relations. Je ne l'ai vu jusqu'ici qu'en petites sociétés, épars et presque isolé sur la terre. Je vais maintenant le considérer entassé par multitudes dans les mêmes lieux, et je commencerai à juger par là des vrais effets de la société; car s'il est constant qu'elle rende les hommes meilleurs, plus elle est nombreuse et rapprochée, mieux ils doivent valoir; et les mœurs, par exemple, seront beaucoup plus pures à Paris que dans le Valais; que si l'on trouvait le contraire, il faudrait tirer une conséquence opposée.<sup>193</sup>

La biografia stessa di Rousseau testimonia l'entusiasmo per la città, per Parigi, dove la collaborazione dei colti e lo scambio di idee portano a quel positivo fermento intellettuale da lui stesso sperimentato negli anni di collaborazione con gli *encyclopédistes*<sup>194</sup>; periodo che, com'è noto, si conclude con una rottura radicale innescata su più fronti, ma che corrisponde alla disillusione che segue quel primo sguardo sulla città, ovvero alla maturazione della convinzione che proprio quella *sociabilité savante*, prima celebrata, si reggesse su una denaturalizzazione dell'uomo, che nella società urbana perdeva la propria libertà e la propria essenza, a beneficio di un ipocrisia e una finzione che, di fatto, costituivano i cardini del comportamento *policé*.

Parigi incarna allora la degradazione dei costumi che, dietro la promessa di un incivilimento attraverso il gusto, le arti e le lettere, allontana l'uomo dalla sua naturale

---

193 ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, cit., p. 242.

194 Si ripropone la già ricordata affermazione: «C'est l'esprit des sociétés qui développe une tête pensante et qui porte aussi loin qu'elle peut aller. Si vous avez une étincelle de génie allez passer une année à Paris. Bientôt vous serez tout ce que vous pouvez être ou vous ne serez jamais rien.» (JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Gallimard, vol. IV, 1969, p. 674).

genuinità, mostrando come «le premier inconvénient des grandes villes que les hommes y deviennent autres que ce qu'ils sont, et que la société leur donne pour ainsi dire un être différent de leur»<sup>195</sup>.

Pare opportuno ricordare come la valutazione negativa dell'urbanità sia condizionata dalle laceranti incertezze che permangono nel pensiero di Rousseau circa la reale possibilità di un perfezionamento umano all'interno dello stato civile; se l'allontanamento dalla natura corrisponde a un processo di degenerazione dell'umanità, la città non può che rappresentarne il veicolo più immediato. Sottoposta a un ripensamento globale scientificamente articolato, luogo di incontro e di scontro di progetti di riforma e azioni concretamente riformistiche, essa è infatti diventata la protagonista di una cultura illuministica che si nutre dei fermenti intellettuali resi possibili anche dall'esistenza di fisici spazi di quotidiana sociabilità.

Eppure, è propria del pensiero settecentesco anche la rivalutazione delle campagne, non soltanto in senso poetico, ma soprattutto nella dimensione economica, così come espressa nel pensiero fisiocratico. Ampliando il divario nella classica opposizione tra città e campagna, Quesnay si interrogava sul peso economico rappresentato dalla prima, dove la produzione della ricchezza è permessa solo indirettamente, giacché la sua unica fonte si trova nel lavoro della terra; egli poneva allora delle questioni, tentando una riconsiderazione di quegli organismi 'parassitari':

Quali sono i privilegi delle città; sono vantaggiosi o nocivi al bene generale dello Stato? La mancanza di libertà del commercio delle derrate nella provincia, autorizzata con il pretesto di mantenere l'abbondanza nelle città, opponendosi al progresso della coltura, non è dannosa alla prosperità delle città stesse per la diminuzione dei redditi dei proprietari? E non ne consegue necessariamente la diminuzione delle spese che procurano i guadagni agli abitanti delle città? La tassa sui prezzi delle derrate nelle città non presenta gli stessi inconvenienti?<sup>196</sup>

---

195 ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, cit., p. 273.

196 FRANÇOIS QUESNAY, «Domande interessanti sulla popolazione, l'agricoltura e il commercio proposte alle Accademie ed altre società scientifiche delle province», in *Scritti economici. A cura di Renato Zangheri*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1966, p. 296 (art. X). Chiedeva inoltre: «Se le grandi fortune che si formano nelle grandi città sono dannose all'agricoltura, quando non si creano mediante il miglioramento delle terre e l'aumento dei redditi dell'agricoltura, o tramite i guadagni del commercio con l'estero. Queste grandi fortune non provano che le ricchezze si accumulano nelle città, che esse non ritornano nelle campagne, che il consumo o la spesa di coloro che possiedono queste fortune non corrispondono alle loro ricchezze? E fra queste fortune non c'è una grande parte che si forma assorbendo le ricchezze necessarie all'agricoltura?» (Ivi, p. 297, art. XV). «Se si deve temere la crescita delle città, causata da un'opulenza dannosa alle campagne; se sarebbe lo stesso nel caso in cui la crescita delle città e anche della capitale avesse per causa l'aumento dei redditi dei beni terrieri dei proprietari abitanti nelle città.» (Ivi, p. 298, art. XVII); o ancora: «Se c'è da temere che le città spopolino le campagne ben governate. La distribuzione della popolazione avviene naturalmente nelle città e nelle campagne ben governate, in ragione delle ricchezze, dei profitti, dei guadagni e della libertà, che attirano e trattengono gli uomini nelle une e nelle altre?» (Ivi, p. 299, art. XIX).

Riconsiderate da una specifica riflessione politico-economica, le campagne si inseriscono nelle rappresentazioni settecentesche in toni che oscillano tra l'idillio classico e l'ambientazione di una nuova scoperta dell'io, che sembra annunciare temi più propriamente romantici. Se l'interesse per la natura costituisce un filone importante della letteratura illuministica, giustificato dalla gnoseologia di origine lockiana, ormai fondamento di ogni teoria della conoscenza, nella seconda metà del XVIII secolo alcuni autori spingono il loro sguardo ancora oltre, plasmando una nuova percezione dell'uomo e della realtà circostante. Com'è noto, Rousseau è una delle voci che maggiormente approfondisce l'esigenza di una convivenza con la natura totalizzante, sentita come necessaria per la conoscenza di sé, per la comprensione dell'essenza umana più profonda. Come si legge in una pagina delle *Confessions*, l'immersione nella natura si allontana dalla dimensione idealizzata dall'idillio, di cui però mantiene alcune sfumature descrittive, per divenire presupposto imprescindibile dell'estraniamento da sé e, insieme, dell'appropriazione della realtà:

La vue de la campagne, la succession des aspects agréables, le grand air, le grand appétit, la bonne santé que je gagne en marchant, la liberté du cabaret, l'éloignement de tout ce qui me rappelle à ma situation, tout cela dégage mon âme, me donne une plus grande audace de penser, me jette en quelque sorte dans l'immensité des être pour les combiner, les choisir, mes les approprier à mon gré, sans gêne et sans crainte. Je dispose en maître de la nature entière; mon cœur, errant d'objet en objet, s'unit, s'identifie à ceux qui le flattent, s'entoure d'images charmantes, s'enivre de sentiments délicieux.<sup>197</sup>

Al di là delle interpretazioni specifiche di questo passo e di numerosi altri all'interno delle *Confessions*, ciò che emerge qui con chiarezza è la pressante esigenza di un contatto con la natura di cui non si esaltano più le leggi che la strutturano quanto piuttosto la capacità di accogliere l'uomo nel suo cammino di conoscenza. Tale rappresentazione sembra allora allontanarsi da quell'idea di città sentita come condizione ambientale per il progresso dell'*esprit* in quanto garante di uno scambio continuo tra persone e idee.

Sebbene il pensiero di Rousseau debba essere considerato con una certa cautela, giacché molte sono le problematiche che solleva, è in parte individuabile il lento emergere di una rappresentazione urbana negativa, o quanto meno una più marcata insistenza su modelli ambientali alternativi, in cui l'umanità possa egualmente realizzare se stessa.

---

197 ROUSSEAU, *Confessions*, cit., p. 162.

L'implicita critica alla città di Rousseau, che del resto è giustificata dalla questione della *civilisation* corruttrice dell'uomo, non è dunque da considerarsi sullo stesso piano delle polemiche sull'insalubrità urbana, sugli sperperi edilizi, sulle penose condizioni di ospedali, strade, edifici, ecc.<sup>198</sup> Del resto, al centro della polemica rousseauiana resta non soltanto la sua percezione della propria esperienza biografica, scottante e presente nelle sue riflessioni, ma soprattutto un discorso più ampio sull'uomo e sulle libertà. In effetti, per quanto sostenitore di un ritorno alla terra e di un rinnovo della cultura agricola, quale base di uno sviluppo umano positivo, il disegno politico di Rousseau resta entro la dimensione dell'urbanità; questa, si libera della finzione tipica delle «grosses villes», e prima fra tutte di Parigi, per accogliere un uomo reso cittadino, autentico, virtuoso e libero. La comunità che ne fuoriesce è così una comunità urbana, che vive ambienti rigenerati e ripensati in maniera funzionale, e soprattutto che sperimenta nuovi tipi di relazioni sociali, dove non c'è spazio per l'ipocrisia né per la finzione. Ed esemplare resta la rappresentazione della Svizzera come un'unica grande, positiva, e idealizzata città:

La Suisse entière n'est pour ainsi dire qu'une grande ville dont les rues larges et longues plus que celle de Saint-Antoine sont semées de forêt, coupées de montagnes, et dont les maisons éparses et isolées ne communiquent entre elles que par des jardins anglais.<sup>199</sup>

Se per Rousseau la città reale si mostra quale organo che, anche al di là delle contingenti lacune, non soddisfa le necessità primarie dell'uomo, ed in particolare quelle legate all'esperienza di sé e al percorso di perfezionamento, per molti altri pensatori essa continua a rappresentare il luogo privilegiato della riforma umana, sociale e civile. Le accuse di Voltaire, l'ironica critica di Mercier e i molti progetti per specifiche strutture urbane, plasmano nel complesso un'immagine di città dove un

---

198 Tali critiche si aggiungono alla tradizionale raffigurazione della città come un organismo parassitario nei confronti non soltanto delle campagne circostanti, ma in generale della città; Parigi, come altre città 'mostruosamente' giganti, rappresentava agli occhi di Rousseau un danno permanente alle ricchezze dello Stato. Tra i molti passaggi, se ne ricorda uno tratto dall'*Émile*: «Ce sont les grandes villes qui épuisent un État et font sa faiblesse: la richesse qu'elles produisent est une richesse apparente et illusoire; c'est beaucoup d'argent et peu d'effet. On dit que la ville de Paris vaut une province au Roi de France; mais je crois qu'elle lui en coûte plusieurs; que c'est à plus d'un égard que Paris est nourri par les provinces, et que la plupart de leur revenus se versent dans cette ville et y restent sans jamais retourner au peuple ni au Roi. Il est inconcevable que dans ce siècle de calculateurs il n'y en ait pas un qui sache voir que la France seroit beaucoup plus puissante si Paris étoit anéanti.» (ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation*, cit., pp. 851-852).

199 ROUSSEAU, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. 1, 1959, p. 1072.

concreto miglioramento è ottimisticamente sentito come una possibilità reale e inevitabile per la trasformazione generale; ed in questo tipo di letteratura la messa in evidenza delle mancanze più gravi e dei pericoli dell'aggregazione urbana non sembrano mai porre in discussione la centralità della città nell'evoluzione umana, che anzi ne risulta amplificata.





## 2. RAPPRESENTAZIONE DELLA CITTÀ IDEALE

Aspetto problematico della riflessione settecentesca, la città è sottoposta a una critica avanzata su più fronti e nelle forme discorsive più varie: ai testi che lasciano emergere solo indirettamente le lacune della contingenza si affiancano *pamphlets* accusatori, trattati architettonici ed elaborazioni riformistiche dedicate a specifiche questioni. La dimensione propositiva è in questi ultimi il veicolo attraverso cui il pubblico accede alla valutazione degli splendori e delle miserie delle città contemporanee attraverso la visualizzazione di un progetto di trasformazione che offre un modello 'altro' di realtà, concretizzabile nel presente attraverso miglioramenti minuziosamente indicati.

Il duplice carattere della polemica e della proposta, che in tali testi insegue solitamente la risoluzione di localizzate criticità urbane, ha tutt'altro respiro all'interno della formulazione utopica. Anche in essa, la città è la protagonista di una rivisitazione da leggersi in chiave accusatoria tanto quanto in un'ottica progettuale, giacché le due possibilità interpretative non soltanto si completano vicendevolmente, ma anche qualificano la natura stessa del modello utopico che, come vedremo, si radica nella contingenza del reale per delineare un nuovo ambiente, politico, economico, sociale e non da ultimo architettonico-urbanistico. La considerazione delle intuizioni offerte dalla tradizione utopica pare allora necessaria a una ricerca tesa alla comprensione delle possibilità di rappresentazione urbana nella cultura settecentesca, nutrita dalle 'soluzioni' conquistate dalle città ideali che si mostrano come specchi della realtà da superare e punti di arrivo di una trasformazione da attivare.

L'organizzazione di un sistema capace di incarnare attese e immaginari sociali trova nell'utopia una specifica forma il cui successo, tuttavia, si inserisce in un più ampio meccanismo di rappresentazione dell'alterità, che trova nel mito una delle sue costruzioni più durature. Non essendo infatti esclusiva dell'utopia, l'elaborazione di realtà diverse, dove gli spazi sono disposti secondo nuove logiche e dove i comportamenti umani sono regolati sulla base di principi originali rispetto a quelli in atto nell'universo contingente, costituisce una possibile forma dell'immaginazione che prende corpo in rappresentazioni molteplici, fra cui appunto quella del mito. Le proposte filosofiche e religiose dell'esistenza di un luogo magnifico cui l'uomo apparteneva originariamente e in cui è plausibile credere per un ritorno dopo la morte sono infatti importanti elementi che integrano un patrimonio di simboli e valori cui l'utopista non è certamente insensibile.

Paradigmi rappresentativi fondamentali nel pensiero moderno occidentale, il paradiso terrestre e il regno eterno dopo la morte trascendono la storia, collocandosi al di fuori delle due estremità e instaurando un momento di immutabile perfezione. La fiducia di una riconquista della felicità originaria attraverso l'avvento di un'epoca posteriore a quella terrena sembra trovare apparente affinità con la speranza utopica, poiché entrambe presentano una realtà diversa da quella esistente, migliore ed auspicabile. Eppure, tra le due forme di rappresentazione esiste una differenza sostanziale: pur stabilendo un rapporto problematico con la storia, che potrebbe richiamare la fuoriuscita dal tempo reale tipico della costruzione mitica, l'utopia si proietta in un tempo storico che non è di tipo divino, trascendente la realtà, quanto piuttosto prettamente umano, completamente terreno nonostante il persistere di forti ambiguità concettuali.

Se la produzione di miti e culti su possibilità alternative di vita oltre la morte ha inevitabilmente influenzato la formazione di un determinato patrimonio culturale, che si riflette in parte sull'operazione prettamente utopica, quest'ultima si discosta nettamente da quelle produzioni dell'immaginario poiché non intende affatto elaborare un complesso di simboli e rappresentazioni per alleviare le preoccupazioni terrene con la promessa di un aldilà eternamente felice, ma al contrario mira all'utilizzo di un patrimonio simbolico, in parte condiviso ma nuovamente articolato, per generare un modello di organizzazione sociale che non corrisponde all'ipotetico stato originario dell'uomo, ma a un progetto alternativo di realtà, attualizzabile nella concretezza del reale.

A tale distanza individuata nella considerazione dell'essenza temporale di riferimento delle due modalità rappresentative, si affianca l'ancor più evidente lontananza nella diversa concezione del ruolo dell'uomo. In effetti, la prospettiva comunitaria dell'utopia è indicata come punto di arrivo di una collaborazione sociale messa in moto dalla sola volontà umana; nessun agente 'esterno', nessuna entità divina interviene per ribaltare l'ordine reale in organizzazione utopica, ma questa è messa in opera dall'uomo<sup>1</sup>. Anche quando l'installazione dello stato ideale è accelerata dall'azione unilaterale di un legislatore illuminato, l'assenza dell'elemento divino che agisce quale *deus ex machina*, è un elemento fondamentale, giacché l'utopia è progettata per l'universo del reale, per la concretizzazione effettiva, per innescare un miglioramento cui solo l'industriosità umana può dare seguito. Al di là delle problematiche concettuali sollevate dalla messa

---

<sup>1</sup> Cfr. MARTIN BUBER, *Pfade in Utopia, Über Gemeinschaft und deren Verwirklichung*, Heidelberg, Schneider, 1950 (ed. it. *Sentieri in Utopia*, Milano, Rizzoli, 1967).

in relazione di escatologia e pensiero utopico, proprio l'importanza riservata da quest'ultimo all'attivismo umano rende le rappresentazioni delle società ideali delle proposte direttamente rivolte alle comunità reali, dove l'immaginazione è messa al servizio di una partecipata progettualità<sup>2</sup>.

Tale progettualità si esprime in modi molteplici nelle forme dell'utopia, progetto di trasformazione per l'uomo, possibile solo attraverso il suo concreto coinvolgimento. Per quanto permangano differenze anche sostanziali, per quanto sia impensabile una loro riduzione all'interno di un unico fluido modello, esse plasmano città 'altre' il cui interesse si manifesta non soltanto in quanto prospettive ideali che fanno emergere, per contrasto, le mancanze del reale, ma anche in quanto progettazione specifica che, oltre a concepire la città come un organismo complesso da valutarsi nella sua interezza, afferma l'esistenza di un legame tra organizzazione sociale e fisicità ambientale. In effetti, le società ideali di volta in volta proposte non sarebbero pensabili al di fuori degli spazi predisposti, così che la descrizione delle città 'altre' non funge da mera contestualizzazione, capace di rendere più accessibile l'assorbimento della proposta utopica, quanto piuttosto come parte integrante della rappresentazione. La disposizione di strade ed edifici, la geometrizzazione degli spazi e il coordinamento tra le strutture urbane si profilano come il risultato di una razionalizzazione totale che nel momento stesso in cui ripensa le modalità di aggregazione civile, riformula quelle della progettazione architettonica. Il legame tra le due operazioni è talmente forte da porre le basi per il passaggio successivo, esplicitato nella meditazione di Boullée e Ledoux, convergente nell'esaltazione dell'attività architettonica come arte sociale, l'unica capace di educare la cittadinanza ad una rinnovata umanità e di mantenerla tale attraverso il costante richiamo dei valori fondanti la nuova società. Per giungere a tale evoluzione è necessaria la mediazione illuminista: essa spinge verso un esame dell'ambiente urbano in un'ottica fortemente 'igienista', e soprattutto preme per un ricollocamento dell'uomo al centro della rappresentazione. Scopo ultimo dell'agire universale, il raggiungimento del *bonheur* terreno passa attraverso il ripensamento dell'ordinamento politico-economico, dei meccanismi amministrativi e giudiziari, del sistema delle conoscenze e del sapere scientifico, ma anche dell'ambiente di riferimento, la cui fisicità viene

---

2 Per un approfondimento del rapporto tra utopia, mito ed escatologia si rimanda a: GIAMPIERO BOF, «Escatologia e utopia», in ARRIGO COLOMBO, *Utopia e distopia*, Milano, Franco Angeli, 1987, pp. 261-278; GLAUCO CAPONE, «Sul rapporto tra utopia ed escatologia», in COLOMBO, cit., p. 279-291; MIRCEA ELIADE, «Paradise and Utopia: mythical geography and eschatology», in FRANK E. MANUEL (ed.), *Utopias and Utopian Thought*, Boston, Houghton Mifflin, 1966, pp. 260-279; JEAN-JACQUES WUNENBURGER, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, Éditions universitaires, 1979, p. 22 e sgg.

rimodellata in funzione del ‘nuovo’ cittadino.

## 2.1 Realtà, immaginazione e progettualità nell’utopia

Nel 1516 appariva a Lovanio un testo che avrebbe ottenuto straordinaria fortuna presso i contemporanei e le generazioni successive. Si trattava del *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*<sup>3</sup> di Thomas More, pubblicato presso lo stampatore Thierry Martens grazie anche all’intercessione di Erasmo da Rotterdam; l’opera fu presto tradotta in tedesco (1542), italiano (1548), francese (1550) e inglese (1551) conoscendo numerose riedizioni nei secoli successivi<sup>4</sup>. ‘Utopia’ era il nome con cui l’autore designava l’isola della cui perfezione si faceva divulgatore, attraverso le parole del viaggiatore Raffaele Itlodeo, e che finì presto per indicare, per analogia, tutte le descrizioni di comunità immaginarie organizzate secondo principi chiaramente stabiliti, dislocate in un altrove spaziale e/o temporale e proponenti un modello di vita sociale differente da quello reale<sup>5</sup>.

---

3 THOMAS MORE, *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*, Louvain, Thierry Martens, 1516.

4 RAYMOND TROUSSON, *Voyage aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1979 (I° ed. 1975), p. 51.

5 Se le opere di teoria del concetto costituiscono parte importante della ricerca sull’utopia, le analisi specificamente dedicate al ‘genere utopico’ sono costruite prevalentemente – ma non solo – sui rapporti individuati tra utopia e letteratura. Privilegiando la concezione dell’utopia come genere letterario, nella forma del racconto propriamente utopico o del ‘progetto per una migliore forma di governo’ sul modello di Platone, gli studiosi si sono allora confrontati con una varietà e una complessità tematica tale da consentire molteplici spazi di indagine. Numerosi sono gli esempi di una letteratura incentrata sulla disamina di particolari motivi letterari frequenti nelle molte proposte descrittive, più o meno limitate a tempi e luoghi determinati. Alla base di tali studi sono tuttavia le opere generali volte ad una considerazione completa del modello letterario dell’utopia come le fondamentali ricostruzioni di Louis Marin (LOUIS MARIN, *Utopiques. Jeux d’espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973) e Raymond Trousson (TROUSSON, *Voyage aux pays de nulle part*, cit.). Una bibliografia esaustiva sarebbe qui impensabile, ma oltre alle opere che avremo modo di considerare direttamente si indicano: GEORGE BENREKASSA, *Le concentrique et l’excentrique, marges des Lumières*, Paris, Payot, 1980; ARRIGO COLOMBO, *L’utopia. Rifondazione di un’idea di storia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1997; VITTOR IVI COMPARATO, *Utopia*, Bologna, Il Mulino, 2005; VITA FORTUNATI – NADIA MINERVA (ed.), *Per una definizione dell’utopia. Metodologie e discipline a confronto. Atti del convegno internazionale di Bagni di Lucca. 12-14 settembre 1990*, Ravenna, Longo Editore, 1992; VITA FORTUNATI – PAOLA SPINOZZI, *Vite di Utopia*, Ravenna, Longo Editore, 2000; GIACOMO GRASSI, *Utopia morale e utopia politica*, Messina-Firenze, G. D’Anna, 1980; HINRICH HUDDE – PETER KUON (éd.), *De l’utopie à l’uchronie. Formes, significations, fonctions. Acte du colloque d’Erlangen. 16-18 octobre 1986*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988; JEAN-YVES LACROIX, *L’utopie. Philosophie de la Nouvelle Terre*, Paris, Bordas, 1994; ARMAND MATTELART, *Histoire de l’utopie planétaire: de la cité prophétique à la société globale*, Paris, Éditions la Découverte, 1999; JEAN-MICHEL RACAULT, *Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l’utopie littéraire classique (1657-1802)*, Paris, Presse de l’Université de Paris-Sorbonne, 2003; HUBERTUS SCHULTE HERBRÜGGEN, *Utopie und Anti-Utopie; von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*, Bochum-Langendreer, Pöppinghaus, 1960; RAYMOND TROUSSON, «Utopie et roman utopique», *Revue des sciences humaines, L’Utopie*, n. 155, vol. 3, 1974, pp. 367-378; Id., *D’Utopie et d’Utopistes*, Paris, L’Harmattan, 1998.

«Une utopie est la description d'un monde imaginaire, en dehors de notre espace ou de notre temps, ou, en tout cas, de l'espace et du temps historique et géographique. C'est la description d'un monde constitué sur des principes différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le monde réel»<sup>6</sup>. Insistendo sulla dimensione di alterità in rapporto al dato contingente, Raymond Ruyer sottolinea l'interdipendenza tra la descrizione letteraria e la realtà, che nella prima si trova sovvertita e ridefinita<sup>7</sup>. L'importanza della realtà è del resto esplicitata dalla struttura stessa del testo di More, poiché la descrizione della comunità ideale è preceduta da una prima parte in cui, mediante un lungo dialogo tra l'autore, Raffaele Itlodeo e Pierre Gilles, vengono illustrati gli elementi critici della situazione inglese di inizio Cinquecento, ponendo l'accento sui fattori che determinano la drammaticità di una crisi diffusa. Lo sfruttamento nobiliare, la crisi agricola, l'aumento dei prezzi, il dilagare di un'immorale cultura del lusso (le cui implicazioni economiche non sono però ancora all'ordine del giorno) sono solo alcuni degli elementi che spingono i protagonisti a riflettere sulla forma delle leggi e sulla concezione dello stato. Quando l'esposizione del vero e proprio modello utopico non è ancora in questione, oltre ad introdurre il lettore verso la considerazione dei problemi contingenti, Raffaele Itlodeo espone lucidamente i punti deboli del sistema, riconoscendo la cupidigia dei consiglieri reali, la brama territoriale degli stati, l'assenza di una concezione del potere monarchico in funzione del benessere comune, come le cause prime della riduzione in miseria delle popolazioni.

Se la disamina del dato reale comincia ora a convergere verso una dimensione meditativa più ampia e generale, nella riflessione sulle conseguenze della proprietà privata il discorso assume i toni di una teorizzazione politica che, per quanto incompleta e velocemente trattata, pone le basi per la seconda parte dell'opera, dove prende corpo la descrizione della popolazione di Utopia, splendido esempio di società comunitaria felice e appagata.

Non essendo questa la sede per l'approfondimento dei tratti caratterizzanti la

6 RAYMOND RUYER, *L'utopie et les utopistes*, Paris, Puf, 1950, p. 3.

7 Anche Jean-Michel Racault, in una diversa ottica, ripropone il rapporto realtà/finzione in termini di necessaria sovversione: «On appellera utopie narrative la description détaillée, introduite par un récit ou intégrée à un récit, d'un espace imaginaire clos, géographiquement plausible et soumis aux lois physiques du monde réel, habité par une collectivité individualisée d'être raisonnables dont les rapports mutuels comme les relations avec l'univers matériel et spirituel sont régis par une organisation rationnellement justifiée saisie dans son fonctionnement concret. Cette description doit être apte à susciter la représentation d'un monde fictif complet, autosuffisant et cohérent, implicitement ou explicitement mis en relations dialectique avec le monde réel, dont il modifie ou ré-articule les éléments dans une perspective critique, satirique ou réformatrice.» (JEAN-MICHEL RACAULT, *L'utopie narrative en France et Angleterre, 1675-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991, p. 22).

costruzione immaginata da More, basti qui sottolineare l'importanza dell'inserimento della proposta 'comunitaria' nella prima parte, non specificamente rivolta alla narrazione dello stato ideale<sup>8</sup>, giacché l'ipotesi della possibilità di una convivenza sociale armoniosa in assenza della proprietà privata è anticipata nell'individuazione, non certo originale<sup>9</sup>, del denaro e della proprietà come cause primarie del malessere contemporaneo e, per quanto l'abolizione della proprietà privata non sia l'unica chiave di lettura della proposta di More, essa costituisce un elemento importante della costruzione, fulcro della nuova organizzazione sociale. Il sociologo Bernardo Cattarinussi ha rivolto particolare attenzione alle modalità di elaborazione delle comunità utopiche sulla base di un principio essenziale, intorno cui ruota l'intera costruzione, evidenziando come 'l'individuazione dell'origine del male' sia una delle possibili chiavi di accesso alla comprensione del sistema utopico nei suoi principi fondanti. Le conclusioni cui arrivano i singoli autori, pur essendo il frutto di un sentire in qualche modo collettivamente riconosciuto, restano peculiari a ciascuna elaborazione,

---

8 «...dove c'è la proprietà privata, dovunque si commisura ogni cosa col denaro, non è possibile che tutto si faccia con giustizia per lo Stato» (THOMAS MORE, *L'Utopia o la migliore forma di repubblica. A cura di Tommaso Fiore*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 50). O ancora: «Tanto io son pienamente convinto che non è possibile distribuire i beni in maniera equa e giusta, o che prosperino le cose dei mortali, senza abolire del tutto la proprietà privata! Finché dura questa, durerà sempre, presso una parte dell'umanità che è di gran lunga la migliore e la più numerosa, la preoccupazione dell'indigenza, col peso inevitabile delle sue tribolazioni.» (Ivi, p. 51).

9 L'individuazione della proprietà privata come la causa del malessere umano non è certamente un'intuizione esclusiva di More, che al contrario recupera l'idea in una tradizione secolare le cui radici possono essere rintracciate nelle forme comunitarie del primo Cristianesimo, per poi trovare elaborazione teorica in numerosi testi propriamente politici. Tuttavia, il riferimento più diretto di Thomas More è rappresentato dalla *Repubblica* di Platone che proprio sull'abolizione della proprietà privata aveva articolato parte della sua costruzione statale: «Vedi ora, disse, se per essere tali [i migliori guardiani possibili] è così che devono vivere e abitare: prima di tutto nessuno deve avere sostanze personali, a meno che non ce ne sia necessità assoluta; nessuno deve poi disporre di un'abitazione o di una dispensa cui non possa accedere chiunque lo voglia. Riguardi alla quantità di provviste occorrenti ad atleti di guerra temperanti e coraggiosi, devono ricevere dagli altri cittadini, dopo averla determinata, una mercede per il servizio di guardia, in misura né maggiore né minore del loro annuo fabbisogno. Devono vivere in comune, frequentando mense collettive come se si trovasse al campo. Per quello che concerne l'oro e l'argento, occorre dire loro che nell'anima hanno sempre oro e argento divino, per dono degli dèi, e che non hanno alcun bisogno di oro e argento umano. (...) E così potranno salvarsi e salvare lo stato. Quando però s'acquistano personalmente terra, case e monete, invece di essere guardiani, saranno amministratori e agricoltori; e diventeranno padroni odiosi anziché alleati degli altri cittadini.» (PLATONE, *La Repubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1997, [§416 d-417 b], pp. 223-224). Se l'abolizione della proprietà privata prevista da Platone si applica alla 'classe dirigente', composta dai governanti, ma anche dai guerrieri-difensori, nel sistema di More il principio è esteso a tutta la società. La proposta di More assume così una certa rilevanza se considerata alla luce dello sviluppo economico-sociale europeo della prima età moderna, quando cominciano lentamente a manifestarsi le condizioni per una riflessione politica sul valore del denaro, sui rapporti di produzione, sul ruolo del lavoro e quello del lusso. Per quanto tali temi diventino il centro della teorizzazione politica tra XVII e XVIII secolo, i primi segnali della situazione contingente che stimolerà la riflessione, cominciano a svilupparsi tra la fine dell'epoca medievale e l'inizio della modernità e ad attivare i primi segnali di inquietudine e diffidenza in autori contemporanei a quei mutamenti.

ma alcuni grandi temi ritornano ripetutamente in momenti storici anche lontani: così ad esempio per Platone e Tommaso Campanella la causa prima del malessere sociale è da ricercarsi nell' 'amor proprio', per Denis Veiras sentimenti molteplici tra cui 'orgoglio', 'avarizia', 'odio', ecc., per Johannes Valentinus Andreæ, Étienne-Gabriel Morelly e appunto More la 'proprietà privata', del resto poi riproposta e approfondita dalla meditazione sulle 'ineguaglianze sociali' da parte delle utopie socialiste<sup>10</sup>.

Al di là delle questioni sollevate dall'introduzione di tale concetto, quello che qui interessa notare è quanto l'anticipazione del principio fondamentale dell'utopia dell'isola di More nella parte 'realistica' dell'opera ponga sotto un'interessante prospettiva il rapporto tra realtà e immaginazione su cui è costruito l'intero paradigma. In effetti, a una prima lettura le due parti potrebbero caratterizzarsi per l'utilizzo di un meccanismo immaginativo più o meno forte, articolandosi in un primo momento di critica spietata alla contingenza contemporanea e un secondo di formulazione di un ideale; eppure, le dimensioni di realtà e immaginazione non sono così nettamente scisse, giacché entrambe partecipano insieme alla strutturazione dell'intero discorso. Punto di partenza dell'opera, la realtà è l'elemento su cui piano piano viene progettata una nuova possibilità di aggregazione sociale, così che la critica dell'ordine inglese di inizio Cinquecento è funzionale alla messa in evidenza di alcuni punti chiave che l'elaborazione utopica tenterà di risolvere. Allo stesso modo, il meccanismo immaginativo, pienamente sviluppato nel disegno dell'isola sconosciuta, si insinua nel processo descrittivo 'reale' presentando nuove modalità di rappresentazione con cui è possibile affrontare il discorso politico-sociale<sup>11</sup>.

Dato contingente che l'utopia migliora rivoluzionandone le strutture fondamentali, la

10 BERNARDO CATTARINUSI, «L'organisation sociale en utopie», in ARTHUR O. LEWIS – GIUSEPPA SACCARO DEL BUFFA, *Utopia e modernità*, Roma, Gangemi editore, 1989, vol. I, pp. 675-692; dello stesso si ricorda il volume *Utopia e società* (Milano, Angeli, 1976) in cui l'utopia viene esplorata attraverso la disamina della tradizione letteraria e l'individuazione dei paradigmi essenziali di cui fa sì portatrice, e mediante l'indagine sul concetto stesso, con la messa in evidenza degli stimoli offerti alla ricerca propriamente sociologica.

11 Senza affatto pretendere di 'risolvere' l'ancor vivo dibattito sul concetto di rappresentazione, sulle modalità che ne determinano l'elaborazione e sulle problematiche che essa solleva in termini di rapporto tra segno, significante e significato, verrà qui di seguito utilizzato il concetto di 'rappresentazione' per indicare una raffigurazione mentale, delineata in termini appunto figurativi, che si imprime nella mente del soggetto raffigurante a seguito di stimoli esterni quali descrizioni letterarie e illustrazioni 'pittoriche'. In questo senso, ad esempio, la 'rappresentazione della città settecentesca' si riferisce all'avvenuta formazione di un'immagine urbana nella mente del lettore-spettatore a seguito di un contatto sensoriale diretto con un'altra immagine urbana figurativamente contingente, o a seguito di un'esposizione letteraria delle forme, della composizione e pianificazione urbana di cui si intende stimolare la produzione intellettuale. Si intende allora per rappresentazione un'immagine mentale prodotta dall'individuo nella sua peculiare interazione con il mondo esterno; essa deriva da un'operazione di assimilazione del reale e di elaborazione intellettuale tale da generare un'immagine figurativamente intesa di un pensiero.

realtà è del resto anche il punto di arrivo della costruzione, giacché nel momento in cui viene stabilito il ritorno in patria di Raffaele Itlodeo, viene affermata la possibilità di uno scambio concretamente positivo tra universo dell'immaginario e universo del reale: la perfezione utopica, insomma, non resta un ideale fantastico, rifugio onirico a difesa delle quotidiane frustrazioni, ma un 'progetto', la cui teorica possibilità di attualizzazione giustifica l'intera operazione utopica.

L'importanza del dato reale, nel suo essere sia elemento di contrasto rispetto alla costruzione ideale sia punto di arrivo di un processo rappresentativo affatto ingenuamente fantasioso ma coerentemente progettuale, rende le manifestazioni dell'utopia profondamente immerse nel momento storico in cui sono prodotte e, conseguentemente, intimamente connesse al livello di comprensione del mondo reale. Proprio per questo, ad esempio, l'utopia settecentesca si plasmerà a partire da una consapevolezza della contingenza scientificamente intesa e mediata da un contesto culturale nettamente diverso da quello della prima età moderna.

Ad ogni modo, pare importante evidenziare le ambiguità intrinseche nel modello utopico che aprono la strada a distorsioni formali e a ulteriori evoluzioni tipicamente settecentesche. In effetti, il termine stesso di 'utopia' presentava un'implicita equivocità, dal momento che il suffisso greco poteva essere fatto risalire tanto a 'eu' quanto a 'ou', così che Utopia diveniva il luogo migliore, ma anche il luogo che non esiste da nessuna parte: essa era al tempo stesso la descrizione della società migliore ma anche quella di un ideale, collocato nel solo spazio dell'immaginario, quasi suggerendo l'impossibilità di una sua attualizzazione<sup>12</sup>.

A tale incertezza terminologica se ne aggiungono altre, alimentate dall'affermazione del modello di More e dalla sua interazione con altri generi letterari. Se uno dei tratti fondamentali della costruzione utopica 'originaria' risiedeva infatti nella collocazione della comunità immaginaria al di fuori dello spazio geografico reale, proprio l'alterità del contesto territoriale pone le basi per la successiva evoluzione della descrizione dell'ideale in una produzione letteraria dove pare predominante il dato romanzesco<sup>13</sup>; il posizionamento di Utopia al di fuori dell'universo contingente apre così la strada allo sviluppo di un filone narrativo maggiormente interessato alla scoperta di nuovi mondi piuttosto che alla vera e propria progettazione politico-sociale. In questo senso, le

---

12 Cfr. BRONISLAW BACZKO, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 2001, p. 20 (I° ed. 1978); ANDRÉ LALANDE, «Utopia», in Id., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Puf, 1997 (I° éd. 1926), pp. 1178-1181.

13 Cfr. RACAULT, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre*, cit., pp. 244 e sgg.; Ivi, p. 301 e sgg.



scoperte geografiche, la crescita sei-settecentesca della letteratura ‘di viaggio’<sup>14</sup>, la curiosità verso altre forme di aggregazione umana ed infine un certo gusto per l’esotismo, quale viene accentuandosi nel corso del Settecento, contribuiscono alla diffusione di una letteratura ‘utopica’ che rischia l’impoverimento concettuale a vantaggio di un approfondimento del *divertissement* narrativo sempre più ingombrante<sup>15</sup>. Tale fenomeno di avvicinamento tra utopia e letteratura ‘avventuroso-romanzesca’ assume poi dimensioni problematiche nel corso del XVIII secolo, così da rendere particolarmente complesso il riconoscimento delle produzioni utopiche propriamente dette<sup>16</sup>. Conferma tale mescolanza e confusione di generi il titolo stesso di una delle imprese editoriali ‘utopiche’ più rilevanti della tarda età moderna, ovvero i *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* pubblicati da Charles-Georges-Thomas Garnier tra 1787 e 1789, collezione in 39 volumi che a partire dal decimo precisavano il titolo in *Voyages imaginaires, romanesques, merveilleux*,

- 14 Non potendo qui affrontare il problema della narrativa di viaggio, si rimanda ad alcune fondamentali opere di recente pubblicazione: PERCY G. ADAMS, *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, Lexington, University Press of Kentucky, 1983; PIERRE BERTHIAUME, *L'aventure américaine au XVIII<sup>e</sup> siècle, du voyage à l'écriture*, Ottawa, Presse de l'Université d'Ottawa, 1990; JACQUES CHUPEAU, «Les récits de voyage aux lisières du romans», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 77, n. 3-4, 1977, pp. 536-553; MADELAINE FRÉDÉRIC – SERGE JAUMAIN, *La relation de voyage: un document historique et littéraire*, Bruxelles, Presses de l'Université libre de Bruxelles, 1999; ODILE GANNIER, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001; JEAN MESNARD (dir.), *Les récits de voyage*, Paris, Nizet, 1986; MARIE-CHRISTINE PIOFFET (éd.), *Écrire des récits de voyage (XVII<sup>e</sup>- XVIII<sup>e</sup>): esquisse d'une poétique en gestation. Acte du Colloque tenu à Toronto du 4 mai au 6 mai 2006*, Laval (Québec), Presse de l'Université de Laval, 2008; DANIEL ROCHE, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003; CARL E. THOMPSON, *Travel writing*, London-New York, Routledge, 2011; JEAN VIVIÈS, *Le récit de voyage en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle: de l'inventaire à l'invention*, Toulouse, Presse Universitaire de Mirail, 1999; FRIEDRICH WOLTZETTEL, *Le discours du voyageur. Le Récit de voyage en France du Moyen Age au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Puf, 1996.
- 15 Pare opportuno sottolineare come il successo della narrativa ‘di viaggio’ sia giustificata non soltanto da quel gusto per l’esotismo che incuriosisce il pubblico europeo nei confronti di mondi lontani dalla contingente quotidianità, ma anche da una certa meditazione sull’alterità e, conseguentemente, sulla propria esistenza sociale. I diari di viaggio non interessano insomma solo per la piacevolezza dell’aneddoto avventuroso, che resta comunque un aspetto importante alla base della ‘deriva’ romanzesca di tale letteratura, ma anche per la capacità di costringere il lettore a collocarsi di fronte alla diversità, costringendolo a meditare su di essa, confrontandola con il conosciuto, stabilendo dei rapporti di valore intorno cui ruotano alcuni dei nodi più problematici della riflessione illuminista.
- 16 A fianco delle opere che saranno considerate direttamente, si indica la bibliografia essenziale sulla ricerca sull’utopia specificamente concentrata nel Settecento: PETER ALEXANDER – ROGER GILL (ed.), *Utopias*, London, Duckworth, 1984; SERGIO BARTOLLOMMEI, *Illuminismo e utopia. Temi e progetti utopici nella cultura francese (1676-1788)*, Milano, Il Saggiatore, 1978; YOUNA CHARARA, *Roman et politique. Approche sérielle et inter-textuelle du roman des Lumières*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004, pp. 111-161; GREGORY CLAEYS (ed.), *Utopias of the British Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; JAMES C. DAVIS, *Utopia and the ideal society. A study of English Utopian Writing. 1516-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981; DAVID FAUSETT, *Writing the New World. Imaginary Voyages and Utopias of the Great Southern Land*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1993; WARNER KRAUSS, «Quelques remarques sur le roman utopique au XVIII<sup>e</sup> siècle», in AAVV, *Roman et Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Sociales, 1970; CHARLES RIHS, *Les philosophes utopistes. Le mythe de la cité communautaire en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Marcel Rivière, 1970.

*allégoriques, amusans, comiques...* Le opere che formavano la raccolta richiamavano un ampio ventaglio di modelli letterari e, tra i testi più conosciuti, vi si trova il romanzo di Daniel Defoe, *La vie et les aventures surprenantes des Robinson Crusoe*, *Histoire de Sévarambes* di Daniel Veiras, *Les aventures de Jacques Sadeurs dans la découverte et les voyages de la Terre australe* di Gabriel de Foigny, *Voyage de Cyrano de Bergerac dans les Empires de la Lune et du Soleil* e *Histoire des oiseaux* di Cyrano de Bergerac, *Histoire de Troglodites* di Montesquieu, *Les hommes volants ou les aventures de Pierre Wilkins* e *Micromégas, ou Voyages des habitans de l'étoile Sirius* di Voltaire fino al *Voyage du capitaine Lemuel Gulliver* di Jonathan Swift, più tardi considerato come il capostipite della fortunata tradizione dell'anti-utopia.

A fianco di tali conosciutissimi testi ne comparivano molti altri, destinati a meno longeva fama, che partecipavano a un disegno editoriale ambizioso, che nella sua estrema varietà alimenta la difficoltà di una chiara definizione del genere letterario dell'utopia. In effetti, se i testi citati sopra sono comunemente considerati degli esempi di costruzione utopica, più o meno strutturata, la maggioranza delle opere pubblicate appartiene a ben altro paradigma letterario, approfondendo l'ormai consolidato motivo del viaggio. Poco importa allora che lo sviluppo narrativo presentato sia il racconto di un viaggio immaginario o realmente effettuato, quello che interessa è una passione per lo spostamento, per la narrazione più o meno fantasiosa di nuovi spazi e nuovi modi di vita, per la scoperta di un'alterità da cercarsi nelle campagne, in stati stranieri, al di fuori dell'Europa, ecc.<sup>17</sup>.

La collezione di Garnier, per quanto talvolta altalenante nel mantenimento di un certo standard qualitativo, ha il pregio di mostrare le numerose possibilità di produzione letteraria che potevano essere associate al motivo del viaggio e, soprattutto, a quello del viaggio immaginario in senso ampio, fosse esso un sogno, una visione, un mito escatologico o, appunto, una vera e propria utopia<sup>18</sup>.

17 Fra questi, molti sono i titoli settecenteschi, come ad esempio *Voyage de Languedoc et de Provence* di Jean-Jacques Lefranc de Pompignan, *Voyage de Bourgogne* d'Antoine Bertin, *Voyage de Beaune* d'Alexis Piron, o ancora *Fragment d'un voyage d'Espagne* di Nicolas Bricaire de la Dixmerie. Pare opportuno ricordare la presenza non soltanto di un'opera seicentesca particolarmente importante per il successo del genere, ovvero *Voyage de Paris en Limousin* di Jean de La Fontaine, ma soprattutto quella di *Voyage sentimental en France* di Laurence Sterne, dove si osserva il lento convergere del paradigma 'del viaggio' verso una riflessione sempre più meditativa e introversa, che la letteratura ottocentesca amplierà e approfondirà.

18 Per una panoramica sulle utopie in senso ampio sono a disposizione importanti strumenti di ricerca, come: PHILIP BABCOCK GOVE, *The Imaginary Voyage in Prose Fiction. A History of Its Criticism and Guide for Its Study, with an Annotated Check List of 215 Imaginary Voyages from 1700 to 1800*, New York, Columbia University Press, 1941; PAUL G. HASCHACK, *Utopian/Dystopian Literature. A Bibliography of Literary Criticism*, New York-London, The Scarecrow Press, 1994; RÉGIS MESSAC, *Esquisse d'une Chrono-Bibliographie des Utopies*, Lausanne, Club Futopia, 1962; GLENN NEGLEY,

Se la scoperta di popoli organizzati secondo modelli differenti rispetto a quelli propri dell'esperienza quotidiana dei lettori è un fattore essenziale del successo sia della proposta utopica sia della narrazione avventuroso-romanzesca, le due costruzioni presuppongono antitetiche modalità di articolazione. Come sottolinea Valerio Verra<sup>19</sup>, l'elemento distintivo tra le due narrazioni è rintracciabile nell'estremo rigore su cui è edificato l'intero progetto utopico: la felicità della città ideale non è infatti raggiunta mediante la semplice introduzione di precise migliorie alle istituzioni esistenti, ma scaturisce da un ripensamento radicale del sistema: la presentazione di una possibilità altra di aggregazione non si risolve nell'elencazione delle trasformazioni apportate alla realtà, quanto piuttosto colloca quelle che appaiono come importanti 'rivoluzioni' rispetto al dato contingente all'interno di un'architettura logicamente strutturata nella sua interezza. L'immaginazione utopica si sviluppa allora nell'organizzazione sistematica di ogni elemento in una composizione di insieme talmente logico e coerente da apparire «addirittura come più vera e più persuasiva»<sup>20</sup> della realtà comune, avendone superato la confusione e l'incoerenza strutturali.

L'individuazione di un sistema progettato in ogni aspetto come elemento chiave della lontananza dell'utopia da altri tipi di rappresentazioni di mondi immaginari pone, tuttavia, un altro ordine di problemi che, ancora una volta, costringe ad ampliare la dimensione entro cui riconoscere le manifestazioni letterarie del pensiero utopico. Per dare voce alla presentazione di un'alterità sociale, minuziosamente congegnata e costruita sulla base di principi politici, sociali e morali ben definiti e antitetici rispetto a quelli reali, l'espressione narrativa non è certo l'unica scelta possibile. Altre forme letterarie possono infatti assolvere tale compito e le loro radici precedono la pubblicazione dell'opera di More: si tratta dei testi di progetto di legislazione ideale, di governo perfetto, che trovano nella *Repubblica* di Platone l'antecedente più spesso chiamato in causa. Con la tradizione dell'utopia ispirata al libro del 1516 il 'romanzo politico' condivide una medesima tensione progettuale, che risulta però accentuata e

---

*Utopian Literature. A Bibliography with a Supplementary Listing of Works Influential in Utopian Thought*, Lawrence, Regents Press of Kansas, 1977; PIERRE VERSINS, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1972. E le opere più specifiche: CLAUDE GILBERT DUBOIS, «De la première 'Utopie' à 'la première Utopie française'». Bibliographie et réflexions sur la création utopique au XVII<sup>e</sup> siècle», *Répertoire analytique de la littérature française*, n. 2, 1970, pp. 7-25; LYMAN TOWER SARGENT, *British and American Utopian Literature, 1516-1985. An Annotated, Chronological Bibliography*, New York-London, Garland Publishing, 1988.

19 VALERIO VERRA, «Utopia», in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondato da Giuseppe Treccani, vol. VII, 1984, pp. 988-1006.

20 Ivi.

approfondita a scapito della dimensione del *recit*, presente solo in maniera indiretta (ovvero nella frequente presentazione della descrizione delle immaginarie istituzioni attraverso la forma dialogica) o del tutto assente<sup>21</sup>.

Tale categoria di testi, la cui tradizione costituisce una parte essenziale della ricerca sulla storia della teoria politica, dà espressione a quello stesso *esprit* che l'utopia propriamente detta porta a duraturo successo grazie anche all'originale e accattivante scelta letteraria. Rinunciando all'esposizione 'trattatistica', More aveva infatti reso ancor più suggestiva e accessibile l'immaginazione utopica, rinnovando una forma del pensiero attraverso una rappresentazione che proprio nelle sue modalità espositive trova gran parte della propria fortuna.

Ad ogni modo, la tradizione dei 'viaggi immaginari' e quella del 'progetto per una legislazione ideale' si confondono, nutrendo un patrimonio letterario inarrestabile e in continua evoluzione, giustificato da uno spirito utopico che, dai confini ben più fluidi, costituisce la base di quelle produzioni e, per taluni, lo slancio necessario al progredire umano. Tuttavia, pur essendo molteplici le forme in cui si esprime l'*utopisme*, si registra la tendenza diffusa a voler considerare come letteratura utopica in senso stretto quella le cui radici possono essere fatte risalire direttamente a Thomas More. In questo senso, assumono un peso predominante i testi 'classificabili' come 'viaggi immaginari', con i conseguenti rischi di associazione a quella tradizione avventuroso-romanzesca che invalida molte delle caratteristiche fondamentali dell'idea originaria di Utopia.

Nella seconda metà del XVIII secolo il paradigma utopico, per quanto complicato dall'avanzare di altre raffigurazioni di società diverse da quella reale, si è ormai affermato, ma alcune istanze sollevate dalla più ampia cultura illuminista apportano interessanti modifiche al genere letterario, ora ripensato sulla base di un'originale interpretazione del tempo storico lentamente in maturazione. In particolare, con la pubblicazione dell'*An 2440* da parte di Louis-Sébastien Mercier (1770) la tradizione dell'utopia è messa di fronte a una trasformazione dalle rilevanti implicazioni concettuali: il modello di alterità sociale, per quanto strutturato su un insieme di proposte istituzionali, morali ed educative tendenzialmente poco innovative, viene infatti collocato non già in un altrove geografico, bensì in un avvenire lontano. Rinunciando al ricorso a viaggi oltre i confini del mondo, rinunciando a quello stesso modulo narrativo che costituiva il successo e l'ambiguità stessa dell'utopia, Mercier

---

21 Cfr., ad esempio, JAMES HARRINGTON, *The Commonwealth of Oceana*, London, Streater, 1656.

descrive una Parigi radicalmente trasformata, immaginata quasi sette secoli nel futuro. Se nella costruzione di Mercier, lo spazio di riferimento resta Parigi, il suo volto porta tracce molto deboli della sua struttura settecentesca, avendo anzi subito una metamorfosi talmente ampia e irreversibile da sembrare un oggetto completamente nuovo, dove i costumi degli abitanti, le istituzioni e l'urbanistica sono ispirati a principi di ordine, razionalità, armonia e trasparenza tipicamente utopici. Rispetto al paradigma definito da More, la scelta di un trasferimento temporale in sostituzione del dislocamento territoriale pone con ancor più viva insistenza importanti interrogativi sul valore progettuale dell'utopia, sul suo rapporto con la realtà storica e sulle sue effettive possibilità di concretizzazione.

Il collocamento della rappresentazione all'interno di un *continuum* temporale coincidente con quello storico costringe così a una riconsiderazione del disegno complessivo in un'ottica di effettiva progettualità, che non è più lasciata alla libera interpretazione del lettore, ma che viene imposta dall'autore stesso come necessaria chiave di accesso. Se la fiducia in un cambiamento reale suggerita dalle proposte utopiche resta una dimensione implicita ma che richiede un'astrazione e un'elaborazione da parte del pubblico, la Parigi di Mercier si erge nel 2440, futuro di un percorso storico universale, conquistabile mediante il progresso culturale e sociale. Senza argomentare le varie tappe che è stato necessario superare per approdare all'organizzazione descritta, l'autore indica la possibilità di un avvenire felice, costruito sul ripensamento radicale di determinati elementi, ma la cui concreta eventualità non è mai messa in discussione. Pare opportuno sottolineare come il 2440 prospettato da Mercier resti comunque un ipotetico 2440, che non vuole assumere alcun valore divinatorio, ma presentare un modello di realtà migliore che proprio l'inserimento nell'umano futuro consente di immaginare come possibile<sup>22</sup>.

Il cambiamento impostato da Mercier è del resto indicativo di una riflessione intellettualmente più ampia sul divenire storico e sul ruolo dell'uomo nella sua evoluzione, in base a quella fede nel 'progresso' che lentamente andava maturando in

---

22 In realtà, il riconoscimento di un cambiamento importante registrato dall'utopia tardo settecentesca non è unanime e anzi si sono sviluppate interpretazioni che vedono nella scelta dell'alterità temporale un'alternativa affatto radicale rispetto al tradizionale modello dell'alterità geografica. (Cfr. FRÉDÉRIC ROUVILLOIS, *L'invention du progrès. 1680-1730*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 103, I° ed. Kimé, 1996), Pare opportuno però sottolineare come l'introduzione dell'idea di progresso, per quanto non imponga una visione completamente nuova del modello utopico, sposti i termini della riflessione su un piano che ha completamente abbandonato la dimensione fantastica, per proporre la possibilità di un concreto cambiamento da operarsi non già per intervento divino o per qualche misterioso fenomeno, ma attraverso un progresso politico e culturale proprio dell'evoluzione umana.

seno all'Illuminismo<sup>23</sup>. Tra XVII e XVIII sono infatti già in movimento alcuni meccanismi di fondamentale importanza che condurranno alla vera e propria teorizzazione del concetto da parte di Condorcet: l'impatto della Rivoluzione scientifica e delle implicazioni del sistema cartesiano avevano infatti determinato una riconsiderazione delle modalità di evoluzione delle vicende umane nell'ottica di un avanzamento lineare, di un miglioramento continuo, che procede in maniera cumulativa. In ambito francese, Fontenelle aveva già elaborato la teoria dell'accrescimento indefinito della conoscenza che coinvolgeva i domini delle scienze fisico-matematiche, dell'eloquenza e delle arti<sup>24</sup>. Le implicazioni 'sociali' di una simile concezione, suggerita dal procedere di un sapere prevalentemente scientifico, cominceranno ad affacciarsi nella riflessione illuminista in concomitanza con la maturazione di un nuovo sguardo gettato sulle ineguaglianze, sulle ingiustizie e sulle perversioni istituzionali che affliggevano la contemporaneità. Con lo sviluppo di un'analisi 'sociale' sempre più interessata alla condizione dell'uomo e alle possibilità di un suo sostanziale miglioramento sarà possibile l'attivazione del passaggio da una teoria del progresso relegata al solo campo della conoscenza scientifica (ed eventualmente delle arti) ad una teoria del progresso dell'intera storia umana. Nell'*abbé* Saint-Pierre si rilevano già simili interessanti e nella sua opera cominciano ad affacciarsi elementi sociali e morali all'interno di un discorso che, ancora in maniera immatura, manifesta i primi segni di un'idea di progresso più ampia<sup>25</sup>. Nella seconda metà del secolo l'opera di Turgot contribuirà a plasmare l'idea del progresso come uno stato cui tende la storia umana, nelle sue molteplici possibilità a seconda dei diversi popoli: al di là delle specifiche conclusioni, Turgot elabora la convinzione che la storia possa essere

23 Cfr. CLAUDIO DE BONI, *Uguali e felici. Utopie francesi del secondo Settecento*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1986, p. 178 e sgg.

24 Cfr. BERNARD DE FONTENELLE, *Poésies pastorales. Avec un Traité sur la nature de l'épique et une digression sur les anciens et les modernes*, Paris, Guérout, 1688.

25 Essa si ritrova in particolare nel terzo discorso del *Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe* (Utrecht, Schouten, 1713), in cui l'accrescimento della felicità del sovrano e dei suoi sudditi è direttamente messa in relazione al progresso delle leggi. Si indicano alcune delle principali opere interessate all'indagine del concetto di progresso e della sua introduzione nel XVIII secolo: BRONISLAW BACZKO, «L'utopie et l'idée de l'histoire-progrès», *Revue des sciences humaines*, n. 155, *L'utopie*, vol. 3, pp. 473-491; PIERRE BOURETZ, «Progrès», in PASCAL ORY, *Nouvelle histoire des idées politiques*, Paris, Hachette, 1987; FERDINAND BRUNETIÈRE, «La formation de l'idée de progrès au XVIII<sup>e</sup> siècle», in Id., *Études critiques de la littérature françaises*, vol. 6, Paris, Hachette, 1893; JULES DELVAILLE, *Essai sur l'histoire de l'idée de progrès jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Félix Alcan, 1910; RENÉ HUBERT, «Essai sur l'histoire de l'idée de progrès», *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, vol. 3, 1935, pp. 1-32; ROBERT NISBET, *History of the idea of progress*, London, Heinemann, 1980; JOHN B. BURY, *The Idea of Progress: an Inquiry into its Origins and Growth*, New York, MacMillan, 1920; THEODORE OLSON, *Millennialism, Utopianism and Progress*, Toronto, University of Toronto, 1982; DAVID SPADAFORA, *The Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain*, New Haven, Yale University Press, 1990.

percepita come un *continuum* lineare, che prende forma dal susseguirsi degli eventi e, soprattutto, dall'accrescimento progressivo delle conoscenze che, per prime, determinano i cambiamenti politici e sociali di cui la storia rende conto<sup>26</sup>. Il progresso costituisce allora una costante tensione verso una verità conoscitiva che accompagna l'uomo nel suo cammino di 'perfezionamento'.

Se non è qui possibile approfondire la complessità della maturazione settecentesca del concetto di progresso, è necessario però almeno richiamare l'argomentazione più sistematica dell'evoluzione cumulativa della storia, formulata da Condorcet nell'*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, pubblicato postumo nel 1794<sup>27</sup>. Il testo appartiene alla vasta tradizione utopica, senza riprodurne l'attenzione al dato narrativo, ma descrivendo la successione delle dieci epoche che appartengono alla storia umana in termini più prossimi alla trattazione politica. L'elaborazione propriamente utopica si colloca qui nell'ultima epoca, dove l'ineguaglianza sociale è stata superata, la razionalizzazione delle istituzioni ha assecondato il processo di elevazione morale, l'armoniosa pace perpetua si è sostituita ai continui conflitti e alle tensioni sociali, dove infine la realizzazione individuale e collettiva trova spazio in un'ottica di felicità duratura. La rappresentazione utopica è perciò messa all'interno di un *continuum* temporale di cui essa costituisce l'avvenire storico cui è diretto il progresso universale.

Pare opportuno sottolineare come l'opera di Condorcet risulti inevitabilmente segnata dall'immaginario rivoluzionario, che consente la strutturazione di un discorso sulla storia e sul progresso in termini prettamente originali; eppure, nell'elaborazione dell'*Esquisse*, la rottura innescata dall'evento rivoluzionario non trova spazio, e anzi il divenire storico si sviluppa per gradi, per trasformazioni consecutive, collocate in un'unica e continuativa linea temporale. Nella concezione di Condorcet la Rivoluzione agisce da fattore primo di una trasformazione che non è intesa in termini di radicale ribaltamento ma di rapida metamorfosi dei meccanismi politici, sociali e culturali<sup>28</sup>. All'interno di una dimensione gradualistica del progredire storico è allora possibile guardare al futuro sociale individuando gli elementi che nel presente possono essere trasformati o introdotti per il miglioramento comune e, di fatto, l'attualizzazione

---

26 E in particolare in ANNE-ROBERT-JACQUES TURGOT, *Tableau philosophique des progrès successifs de l'esprit humain*, Paris, 1750.

27 JEAN-NICOLAS DE CARITAT MARQUIS DE CONDORCET, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, An III (1794).

28 Cfr. KEITH M. BAKER, *Condorcet. From natural Philosophy to Social Mathematics*, Chicago, University of Chicago Press, 1975.

dell'utopia.

È pur vero che nella tradizione utopica il passaggio allo stato ideale è solitamente presentato come un dato acquisito, giacché gli autori non sono interessati alla scrupolosa ricostruzione dei tempi e delle modalità di conquista delle istituzioni 'perfette' da parte delle immaginarie popolazioni. Da un punto di vista puramente letterario, il tradizionale posizionamento in un altrove territoriale rendeva superflua la ricerca delle procedure di trasformazione, così che la società descritta mostrava la sua costituzione come un fatto; del resto, il disegno utopico intende stabilire dei punti di riferimento ideali per il perfezionamento della realtà, senza offrire alcun piano specifico per la sua concretizzazione.

Con l'introduzione dell'idea di 'progresso' nell'utopia, sotto tale profilo, la situazione non cambia, e anche Mercier rinuncia all'approfondimento dello sviluppo storico che ha portato alla conquista della perfezione, per proiettare il suo protagonista direttamente nell'anno 2440, quando l'utopia è già in atto; essa resta un progetto minutamente strutturato ma pur sempre relegato nei confini dell'immaginazione, poiché nessuna procedura di trasformazione contingente vi è indicata. Eppure, l'impostazione di un'idea progressiva dell'evoluzione temporale modifica l'originario paradigma non soltanto esplicitandone il valore concretamente progettuale, ma anche stabilendosi quale futuro storico. Prende forma un duplice meccanismo per cui, riprendendo la felice espressione utilizzata da Bronislaw Baczko, non soltanto la storia diventa il «pretesto dell'utopia», ma quest'ultima diviene la «realizzazione della storia»<sup>29</sup>, giacché i due termini sono ora messi in una continuità temporale e concettuale da costringere ad una rivalutazione del percorso delle umane vicende determinate da quelle riforme che l'*utopisme* in senso ampio è in grado di ispirare.

Se per la chiara argomentazione dell'idea di progresso è necessario attendere l'intervento di Condorcet, l'elaborazione del concetto è già in processo nella seconda metà del Settecento e l'opera di Mercier la posiziona la base dell'intera costruzione. Tuttavia, la continuità temporale di Mercier presenta la sua più grossa ambiguità nell'accettazione di uno dei tratti essenziali della costruzione utopica, ovvero il sentimento di immobilità della storia posteriore al momento di attualizzazione. In effetti, una volta attivato il passaggio verso la concretizzazione del modello utopico, si

---

29 Le due espressioni sono utilizzate da Bronislaw Baczko come titolo di due capitoli dove, insieme all'approfondimento del discorso sulla storia imposto dall'utopia, dedica particolare attenzione all'opera rispettivamente, dell'*abbé* Saint-Pierre e di Condorcet. (Cfr. BACZKO, *Lumières de l'utopie*, cit., pp. 173-210).



assiste non soltanto al rifiuto della storia passata<sup>30</sup>, ma anche all'installazione di quella futura in una condizione di statico mantenimento dell'ordine costituito. Progresso utopico e progresso illuminista differiscono allora in maniera considerevole: se nel primo caso si tratta di un parametro di fondamentale importanza per la fase precedente alla realizzazione dell'ideale, che però cessa di interessare al momento dell'ottenimento delle trasformazioni auspiccate, nel secondo caso esso costituisce l'elemento chiave della storia, irripetibile e continuamente in evoluzione.

Tuttavia, è necessario evidenziare la sottile diversità che corre tra la concezione storica progressiva propria della realtà e l'idea temporale dell'universo utopico: in effetti, in quest'ultimo l'assenza di 'progresso' non indica l'assoluta staticità dell'evolversi degli eventi, quanto piuttosto una loro comprensione in un meccanismo di sviluppo altro. Nel momento della 'rifondazione' della storia, l'utopia non cessa completamente di 'progredire', laddove però tale evoluzione è da collocarsi prevalentemente su un piano culturale e non già su quello politico-sociale. Del resto, le istituzioni utopiche sono le migliori possibili e il ripensamento di esse non ha senso per la natura stessa dell'operazione rappresentativa. Al contrario, altri aspetti della costruzione possono avanzare, prima fra tutti la conoscenza scientifica: si pensi in particolare a *Nova Atlantis* di Francis Bacon (1625)<sup>31</sup>, interamente strutturata sulle possibilità di crescita della scienza e sulle trasformazioni contingenti che essa è in grado di stimolare, in parallelo però a un mantenimento generale dell'ordine fondamentale delle cose, mai messo in discussione.

Eppure, la speranza di un cambiamento e la fiducia in una sostanziale evoluzione permangono alla base delle aspettative utopiche e nuovi termini vengono conati per esprimere il senso di un'attualizzazione dell'ideale. Già nel 1730 Guedeville aveva forgiato l'espressione per indicare l'azione attraverso cui l'ideale può essere concretizzato e, nella prefazione alla sua traduzione dell'opera di More<sup>32</sup>, affermava che il disegno proposto «ne s'utopiera jamais». Molto più tardi, nel 1801, Mercier utilizzerà il neologismo *fictionner* per designare l'operazione di composizione dei testi utopici, sottolineando l'utilizzo degli strumenti della produzione letteraria, della finzione narrativa, al servizio della strutturazione di un pensiero politico teso alla riforma dello

---

30 «Le Progrès en utopie se veut une rupture avec le passé. Une fois qu'on a réussi à faire coïncider les valeurs et le devoir-être avec les réalités sociales, l'histoire repart à zéro ou, si l'on veut, recommence à partir de *vrais* commencements.» (BACZKO, cit., p. 171).

31 La traduzione inglese fu pubblicata postuma, *New Atlantis. A Work unfinished*, London, 1627.

32 *Idée d'une république heureuse ou l'Utopie de Thomas More...*, traduite en français par M. Guedeville, Amsterdam, François Honoré, 1730.

stato e delle popolazioni<sup>33</sup>. L'utopia, collocata in un'isola lontana o in un lontano futuro, afferma allora definitivamente le sue intenzioni progettuali, indirizzate ad una trasformazione del reale di cui si rifiutavano i principi fondanti senza per questo disconoscerla completamente, giacché la concretizzazione dell'ideale non era rinviata a dimensioni ultraterrene né subordinata a interventi divini, ma era considerata come effettiva possibilità del progredire storico, messa in moto dalla volontà umana, attraverso opere di riforma razionalmente progettate.

## **2.2 L'utopia come meccanismo di rappresentazione: interpretazioni e problemi**

Prima di procedere alla valutazione dei punti chiave della proposta cittadina utopica, pare opportuno soffermarsi su alcune questioni metodologiche sollevate dall'uso stesso dell'utopia come possibilità rappresentativa. Si tratta innanzi tutto di un problema di definizione, la cui complessità giustifica la scelta di un ampio ventaglio di approcci, a loro volta determinanti la scelta delle fonti. L'interpretazione della natura dell'operazione utopica incide allora non soltanto nell'ottica di una ricostruzione storica delle forme letterarie cui ha dato vita, ma anche in quella più complessa e controversa del ruolo del concetto stesso di utopia all'interno di una rappresentazione del mondo e delle sue possibilità evolutive.

L'utilizzo del termine utopia ci pone, infatti, di fronte a una duplice direzione, una legata a particolari forme descrittive, i cui contorni rifuggono una chiara definizione ma che restano nel solco della letteraria rinnovata e codificata da Thomas More, e una interessata al più generale concetto di utopia, inteso come un meccanismo di pensiero volto alla rappresentazione di realtà alternative, strutturate all'interno di una complessa elaborazione socio-politica. È questo il caso dell'*utopisme* definito dal filosofo Emil Cioran come una condizione dell'intelletto, una disposizione dell'*esprit*, orientata verso l'esplorazione delle possibili forme di comunità e la generazione di un modello originale di aggregazione sociale<sup>34</sup>. Se la mentalità utopica si distingue dalla costruzione

---

33 «Fictionner. Ce n'est pas narrer, conter, fabuliser; c'est imaginer des caractères moraux ou politique, pour faire passer des vérités essentielles à l'ordre social. Fictionner un plan de gouvernement dans une île lointaine, et chez un peuple imaginaire, pour le développement de plusieurs idées politiques, c'est ce qu'ont fait plusieurs auteurs qui ont écrit fictivement en faveur de la science qui embrasse l'économie générale des états et la félicité des peuples...» (LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER, *Néologie ou Vocabulaire des mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*, Paris, Moussard, 1801, p. 266).

34 EMIL MICHEL CIORAN, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960.

utopica vera e propria, entrambe condividono una medesima tensione alla progettualità di un mondo nuovo, creato sulla base di un radicale ripensamento dei principi sociali esistenti e riproposto in un'organizzazione collettiva dall'auspicabile concretizzazione.

Si tratta quindi di sciogliere il nodo intorno al significato di utopia, il cui concetto non è privo né di ambiguità né di problematicità interpretative, condizionate nella loro articolazione dal contesto intellettuale-culturale di riferimento e, soprattutto, da una riflessione sulla storia e sulle modalità del suo procedere.

In quest'ottica ricopre certamente un ruolo di primo piano la critica all'utopia formulata dal pensiero di Marx ed Engels che, interessandosi ad alcuni elementi ricorrenti dell'utopia, ripresi e riformulati nei testi di Robert Owen, Henri de Saint-Simon, Charles Fourier ed Étienne Cabet, strutturano una valutazione all'utopia in termini talmente radicali da costituire un punto di riferimento fondamentale per tutte le successive riflessioni. L'elemento chiave dell'attacco risiede non già nel tipo di tematiche articolate dalle costruzioni immaginarie, quanto piuttosto nelle modalità di rappresentazione di quegli stessi suggerimenti contenutistici in una formula giudicata inefficace.

L'abolizione della proprietà privata, il superamento del potere politico statale, l'organizzazione di modelli aggregativi a base comunitaria e la prefigurazione di società fondate su rapporti di lavoro e produzione socialisti, erano componenti essenziali di alcune proposte, che i protagonisti di quello che successivamente verrà definito 'socialismo utopico' rielaborarono, dando forma a comunità ideali che, pur mantenendo alcune importanti affinità con quelle che le avevano precedute, definivano nuovi parametri evolutivi del genere e soprattutto colmavano la scissione tra finzione letteraria e intenzione progettuale, affermando con forza la possibilità di una concreta realizzazione. Nonostante la messa in pratica di alcuni suggerimenti nella ristrettezza di determinate comunità proto-socialiste e nonostante il riconoscimento di alcuni termini chiave del progetto socialista all'interno di specifiche costruzioni utopiche, la critica di Marx condanna la formulazione stessa di quegli elementi in un disegno ritenuto chimerico. L'utopia non pareva infatti un programma, ma un sogno che, per quanto sapientemente strutturato e capace di anticipare alcuni fattori importanti del disegno socialista, lasciava troppo spazio all'immaginazione fantastica<sup>35</sup>; l'assenza di indicazioni precise, di un'argomentazione scientifica chiaramente strutturata, veniva così additata,

---

35 È proprio la critica marx-engelsiana a suggerire l'associazione dei concetti di 'fantasioso' e 'chimerico' all'idea di utopia, di cui si limita sempre di più la dimensione progettuale per farla divenire, nel linguaggio comune, sinonimo ancora attuale di 'irrealizzabile'.

in linea con il più generale pensiero positivista della metà del XIX secolo, come difetto insormontabile, sufficiente a invalidare ogni proposta che, per quanto stimolante, rimaneva incompleta e infruttuosa.

La concezione materialistica della storia giustifica la valutazione negativa della tradizione utopica da parte di Friedrich Engels che, nel 1878, affermava la necessità di ricollocare le costruzioni ideali entro il contesto di produzione che, per primo, determina il loro insuccesso. Se il passaggio dal socialismo utopico a quello scientifico non può che essere attivato in una condizione ‘materiale’ di crisi del sistema capitalistico in atto, di crisi dei rapporti di produzione, e quindi di crisi sociale e politica, le elaborazioni utopiche non erano altro che disegni arbitrari, prodotti dall’immaginazione dei loro autori, completamente scissi dalla realtà; il progetto utopico non scaturiva dall’evoluzione dei rapporti di produzione, ma dalla riflessione di pensatori che, per quanto capaci di dare voce a situazioni sociali più tardi riprese e approfondite, proiettavano le loro proposte nella sola dimensione della rappresentazione fantastica<sup>36</sup>.

La messa in evidenza di rapporti storico-economici che costituiscono il motore della storia, e il fondamento della sua concezione materialistica, metteva dunque in crisi l’idea di un’intenzione attivamente progettuale nelle produzioni dell’utopia; quest’ultima appariva come il frutto di un’immaginazione particolarmente virtuosa, ma in aperta frattura con il dato reale, i cui presupposti concreti non erano tali da poter sviluppare un progetto propriamente socialista. L’insufficienza del pensiero utopico non veniva quindi individuato nella mancanza di profonda progettualità da parte degli utopisti, ma nelle condizioni dettate dal contesto storico in cui quegli stessi erano vissuti, dove i rapporti di produzione non erano ancora giunti a quella crisi che, nella seconda metà del XIX secolo, la costruzione marx-engelsiana interpreta e intende superare.

Nel pensiero di Engels la critica all’utopia non era quindi articolata sul riconoscimento di una mancanza teorica delle soluzioni sociali suggerite, ma sulla considerazione del momento storico in cui esse erano state avanzate; la disamina di ogni utopia, singolarmente presa, non è necessaria, giacché nell’affermare la necessità di un

---

36 «Gli utopisti, abbiamo visto, furono utopisti perché non potevano essere altro in un’epoca in cui la produzione capitalistica era ancora così poco sviluppata. Essi furono obbligati a costruire gli elementi di una nuova società traendoli dal proprio cervello, perché nella vecchia società questi elementi generalmente non erano ancora chiaramente visibili; per i tratti fondamentali del loro nuovo edificio essi furono ridotti a fare appello alla ragione, precisamente perché non potevano ancora fare appello alla storia del loro tempo.» (FRIEDRICH ENGELS, *Anti-Dühring*, Roma, Editori Riuniti, 1968, p. 283).

determinato stato dei rapporti di produzione per l'elaborazione di un sistema socialista, Engels negava l'efficacia stessa del meccanismo utopico che, fino ad allora, si era espresso in termini fantastici e anti-scientifici. Utopia e scientificità sono allora i termini chiave dello sguardo rivolto dalla critica di Marx ed Engels alla costruzione di società ideali; se l'interesse si sofferma preliminarmente sulle proposte dei già ricordati Owen, Saint-Simon, Fourier e Cabet, l'attacco è in realtà estendibile all'intera tradizione utopica, giacché prima della rivoluzione industriale e delle sue più dirette conseguenze sui meccanismi di produzione non si ritiene possibile considerare l'utopia come un efficace progetto di rinnovamento sociale. Quest'ultimo è del resto possibile solo nel sovvertimento dell'ordine costituito attraverso la lotta di classe, completamente assente nell'*esprit* utopico che, di conseguenza, risulta una modalità di rappresentazione non soltanto inefficace perché antiscientifico, ma soprattutto dannoso al processo di auto-consapevolezza del ruolo storico del proletario indirizzato alla presa diretta del potere, e quindi pericoloso ai fini dell'instaurazione dell'autentico socialismo.

#### *Superamento della critica marx-engelsiana e riconsiderazione dell'utopia*

Se il pensiero di Marx ed Engels aveva modellato un'interpretazione dell'utopia in senso inequivocabilmente negativo, il dibattito sul suo ruolo nell'evolversi storico non si arresta e proprio il superamento dell'idea che la presunta assenza di una scientificità di fondo limitasse il valore dell'immaginazione utopica costituisce un elemento essenziale della riconsiderazione dell'utopia sotto una nuova luce. Così, già nel 1908, pur riprendendo la messa in evidenza del carattere fantastico delle utopie, George Sorel proponeva una nuova interpretazione che riteneva quelle stesse rappresentazioni un programma razionale e astratto, cui era sotteso uno spirito di azione concreta<sup>37</sup>; quest'ultima, pur non trovando chiare e precise indicazioni nel disegno complessivo, costituiva lo scopo ultimo dell'elaborazione. Tuttavia, la mancanza di una specifica argomentazione delle modalità di applicazione pratica, l'impegno concreto cui si mirava diveniva in un certo senso un punto di riferimento astratto, che si prestava a qualsiasi strumentalizzazione. Non trovando infatti ordinata illustrazione dei tempi e dei modi di attualizzazione dell'ideale utopico l'azione politica auspicata restava vaga e, di conseguenza, il progetto utopico trovava infinite possibilità di teorica realizzazione. Non a caso, sottolineava Sorel, molti utopisti furono abili riformatori, giacché se il

---

37 GEORGE SOREL, *La décomposition du marxisme*, Paris, Éditions Marcel Rivière, 1908; Id., *Réflexions sur la violence*, Paris, Librairie des 'Pages Libres', 1908.

progetto utopico è un disegno generico, che risponde in maniera vaga all'esigenza di una costruzione sociale migliore, senza però imporre i meccanismi per la sua concretizzazione, esso si presta ad azioni riformiste di ogni tipo, costituendone anzi, un motore concettuale importante.

Sebbene l'approccio di Sorel mostrasse la possibilità di valutazione dell'utopia, la cui positività era individuata nella formulazione di un modello ultimo cui aspirare, ideale astratto ma, in qualche modo, realizzabile, la sua articolazione all'interno di una griglia concettuale in cui l'opposizione fantasia/scientificità sembra ancora particolarmente ingombrante impedisce il pieno riconoscimento dell'utopia come elemento chiave dell'evolversi storico. Il primo drastico rovesciamento dell'interpretazione dell'utopia giunge invece alla fine degli anni '20, quando con la pubblicazione di *Ideologie und Utopie* (1929)<sup>38</sup> il sociologo Karl Mannheim riformula il dibattito in termini radicalmente innovativi, strutturando la sua argomentazione intorno alla netta distinzione tra i due termini del titolo e stabilendo l'importanza del contesto storico nella valutazione di ogni produzione utopica. Nella convinzione che la chiave di interpretazione non risiedesse nelle proposte o nei valori specifici presentati, egli poneva al centro dell'attenzione la scissione tra immaginazione e realtà e il legame che la stessa elaborazione utopica intendeva stabilire. Appurati i parametri fondamentali della contingenza, Mannheim incitava alla comprensione della frattura tra l'universo del reale e quello dell'immaginario e alla valutazione delle intenzioni di quest'ultimo nei confronti del primo. In questo senso, l'utopia era da considerarsi tale quando la rappresentazione dell'alterità che strutturava era posta in termini di effettivo rifiuto, superamento e stravolgimento della realtà concreta; se l'utopia agiva da motore primo al cambiamento sociale e politico, al contrario l'ideologia, presentava forme sociali solo apparentemente opposte alla realtà, auspicando dunque il mantenimento dell'ordine esistente. L'ideologia sarebbe allora quel sistema di valori condiviso dai gruppi sociali dominanti e interessati alla conservazione dello stato attuale attraverso un meccanismo di occultamento della realtà, più o meno conscio, che impedisce la comprensione dei reali meccanismi in atto e mostra la rappresentazione offerta come la migliore possibile; al contrario l'utopia intenderebbe svelare gli orrori della contingenza ripensando l'intero sistema sociale e organizzandolo in nuova, auspicabile, forma<sup>39</sup>. Non potendo qui

38 KARL MANNHEIM, *Ideologie und Utopie*, Bonn, Cohen, 1929.

39 Mannheim individua per l'età moderna quattro grandi pensieri utopici: quello chialistico, quello liberale-umanitario, quello conservatore e quello socialista-comunista. Pur ponendo al centro della propria proposta classi sociali ben distanti (contadini, borghesia e intellettuali, proletario), pur stabilendo diversi rapporti con il tempo (installando le proposte utopiche ora nel passato, ora nel

approfondire le implicazioni prettamente sociologiche su cui tali considerazioni inviterebbero a riflettere, pare interessante notare come l'ideologia e l'utopia concepite da Mannheim si pongano su posizioni antitetiche rispetto alla realtà e al divenire storico. In effetti, se l'ideologia compatta le tensioni sociali facendole convergere verso l'adesione al sistema già in atto, l'utopia si articola come sovversione dei modelli comunitari esistenti stabilendo la possibilità di un nuovo inizio, di una nuova storia e un nuovo percorso umano. Il carattere rivoluzionario dell'utopia si pone, almeno concettualmente, come unica strada per la trasformazione della realtà, del cui miglioramento i suoi paladini si fanno progettatori.

In quest'ottica la costruzione utopica, o più generalmente l'*esprit* utopico, funge da motore culturale del cambiamento e, di conseguenza, anche le sue forme letterarie non possono essere interpretate se non come progetto di possibilità sociali altre, concretamente atualizzabili. Le utopie dell'Europa moderna andrebbero allora osservate come veri e propri modelli statali e civili, che non vengono proposti come ingenui fantasticherie di mondi migliori, quanto piuttosto come linee guida di una riorganizzazione sociale ripensata su nuove basi.

Tuttavia, nell'elaborazione di Mannheim ideologia e utopia si pongono tra loro anche in termini consecutivi poiché, se la prima è una prerogativa delle classi già dominanti e la seconda una nozione propria dei gruppi in ascesa, al momento dell'eventuale ribaltamento dei ruoli, anche i due paradigmi si trovano invertiti. O meglio, ogni utopia, per quanto originalmente rivoluzionaria, è suscettibile di divenire a sua volta ideologia, rappresentazione delle classi che, precedentemente politicamente ed economicamente minoritarie, una volta raggiunti gli obiettivi prefissi mireranno anch'esse al mantenimento dell'ordine raggiunto. Lo spettro 'ideologico', potenzialmente in nuce in ogni utopia e attivabile in funzione degli eventi, si delinea come l'elemento più problematico della costruzione di Mannheim, limitandone in parte la funzione mobilitante della rappresentazione utopica; nonostante questo però, a suo avviso, solo la mentalità utopica permette di evitare l'immobilismo della società, continuamente rinnovata da una progettualità che, per quanto connessa soprattutto al confronto conflittuale tra gruppi, resta la struttura concettuale di riferimento<sup>40</sup>.

---

futuro), esse condividono un medesimo slancio vitale proiettato verso il superamento del sistema in atto.

40 Lavorando sul rapporto ideologia/utopia, ben più tardi, Paul Ricœur giunge a diverse conclusioni: in un ciclo di conferenze tenute presso l'Università di Chicago nel 1976, egli riprende il confronto tra utopia e ideologia sottolineando il sistema simbolico elaborato dalle due nozioni in funzione degli interessi di specifiche classi: se l'ideologia costruisce una realtà che di fatto legittima quella

Nella formulazione di Mannheim l'utopia conquistava così un posto di primo piano nell'evolversi storico, superando i limiti che le erano stati precedentemente attribuiti e profilandosi quale possibilità di rappresentazione intellettuale problematica ma fundamentalmente positiva. Quest'ultima dimensione prosegue nella rilettura della critica marxista all'utopia impostata da Herbert Marcuse e Ernst Bloch. Il primo<sup>41</sup>, che reagisce alle condanne del marxismo-leninismo, si sofferma sull'argomentazione engeliana del passaggio tra socialismo utopico e socialismo scientifico, osservando come la situazione capitalistica del secondo dopoguerra fosse tale da consentire la realizzazione del vero sistema socialista a patto di un rinnovo radicale del pensiero che ne costituiva la base. Se esistevano ormai le condizioni intellettuali e materiali per una società realmente libera, era necessario rinnovare il progetto marxista in un'ottica propriamente utopica, dove l'utopia indicava una posizione concretamente combattiva proprio perché proiettata in un futuro altro, di possibile attualizzazione.

Spetta tuttavia al filosofo tedesco Ernst Bloch il merito di aver recuperato i nodi problematici dell'utopia nell'argomentazione di stampo marxista più ampia e strutturata<sup>42</sup>. Riconsiderando la tesi del passaggio dall'utopia alla scienza operato dal marxismo, Bloch stravolge l'impostazione collocando alla radice stessa della scienza la speranza e l'utopia, motori primi dell'agire umano e quindi della storia. Al di là delle implicazioni all'interno della riflessione prettamente marxista, l'opera di Bloch riabilitava l'utopia definendola non già come una delle tante possibili forme del pensiero umano, quanto piuttosto come dimensione caratteristica di quello stesso; l'evoluzione storica andava allora considerata alla luce di un pensiero utopico che, lungi dall'essere implicitamente deviante perché anti-scientifico, costituiva la radice prima

---

esistente, e conseguentemente i gruppi dominanti, l'utopia si ripromette lo smascheramento delle falsità imposte, opponendosi violentemente al dato contingente e auspicandone il ribaltamento. Tuttavia, a differenza di Mannheim, il filosofo francese insiste sul carattere 'fantastico' dell'utopia che, proprio incitando al superamento della contingenza, limita le sue potenzialità concrete, impedendo il passaggio dalla costruzione simbolica all'attivismo. Ricœur sottolinea quindi la stretta relazione tra le due nozioni che divengono l'una il 'rimedio' dell'altra, giacché se l'ideologia sembra necessitare dell'utopia per uscire dalla propria implicita stagnazione, l'utopia non può essere pensata che in funzione di un'ideologia, ovvero in funzione di una reale attualizzazione potenzialmente suscettibile di divenire a sua volta ideologia. Sui termini di base proposti da Mannheim, Ricœur articola allora un sistema dialettico tra utopia e ideologia che, per quanto concentrato sul dibattito sull'utopia impostato dalla critica marxista, interessa qui soprattutto nella messa in evidenza dell'immaginario simbolico cui le due rappresentazioni danno luogo. Cfr. PAUL RICOEUR, *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press, 1986.

41 HERBERT MARCUSE, *Das Ende der Utopie*, Berlin, Verlag Peter von Maikowski, 1967 (it. *La fine dell'utopia*, Bari, Laterza 1968); Id., *Eros and Civilization: a philosophical Inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press, 1955.

42 ERNST BLOCH, *Geist der Utopie*, München, Duncker & Humblot, 1918 (ed. it. *Spirito dell'utopia*, Milano, Sansoni, 2004); Id., *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1953-1959 (redatto tra 1938 e 1947; ed. it. *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994).



dell'azione contingente, l'essenza della trasformazione. Se il pensiero di Bloch offre numerose suggestioni, che ci spingerebbero a considerare la rivalutazione della religione e dell'arte all'interno del sistema da lui elaborato, ci limiteremo qui a sottolineare la fondamentale rivendicazione della centralità dell'utopia nell'agire umano e nella storia; centralità che approfondisce quel senso di progettualità effettiva implicita nell'elaborazione utopica che costituisce il centro della riflessione storica sull'utopia quale verrà sviluppandosi negli studi di Franco Venturi e Bronislaw Baczko.

### *Problemi di Utopia: ripensamenti degli anni '60 e '70*

Tuttavia, prima di giungere alle interpretazioni dell'utopia all'interno di un discorso propriamente storico, viene messo in moto un altro tipo di riconsiderazione del paradigma, che si trova ora condannato non già in quanto ostacolo ingombrante allo sviluppo politico-sociale auspicato dal pensiero marx-engelsiano, né tanto meno per la sua inefficienza progettuale, quanto piuttosto perché collocato all'origine di un percorso intellettuale che viene messo direttamente in relazione con l'affermarsi dei regimi totalitari novecenteschi. Tra gli anni '60 e '70 del XX secolo, il confronto con le tragiche vicende recenti, unito all'insinuarsi di una crisi dei sistemi ideologici e di un sentimento di perdita identitaria determinata dall'emergere di una cultura di massa allo stesso tempo allettante e sospetta, preme sull'approfondimento estremamente diffuso del dibattito intorno all'utopia e sulla messa in discussione dei valori di riferimento che essa prospetta. La critica dell'utopia emerge allora come ricerca storica specifica, ma anche come argomento di così grande attualità da interessare numerosi studiosi che vi si lasciarono coinvolgere all'interno di analisi politiche e sociologiche più ampie.

È questo il caso del già ricordato Emil Cioran (1960) che, dopo aver stabilito la fondamentale differenza tra utopia e *utopisme*, si allontana presto dalla ricostruzione del fenomeno in questione per immergersi nel rapporto tra individuo e società nel tentativo di una sua decifrazione<sup>43</sup>. Al contrario, poco più di un decennio più tardi, Alexander Cioranescu (1972) struttura interamente la sua ricerca sul problema dell'utopia,

---

43 Nell'opera di Cioran, autore dalla biografia intellettuale complessa e talvolta problematica, l'immaginazione utopica risultava essere la via attraverso cui era possibile pensare una realtà differente ponendo le basi, conseguentemente, per la trasformazione dello stato attuale delle cose. Eppure, la necessaria connessione tra produzione utopica e sforzo progettuale era inserita all'interno di una meditazione particolarmente vasta sul rapporto società-individuo condizionato da una solitudine insuperabile che caratterizza la condizione umana. Proprio per questo, il testo si lascia presto sopraffare da un pessimismo di fondo che limita il potenziale impatto dell'immaginario prodotto dall'utopia, di cui tuttavia viene rilevato appunto il suo carattere fondamentale, la progettualità. Cfr. anche Verra, Valerio, «Linee di ricerca dell'utopia: il problema storiografico» in LEWIS – SACCARO DEL BUFFA, *Utopia e modernità*, cit., pp. 37-45.

riproponendo la distinzione tra utopia come «une méthode de pensée par paradigme abstrait» e utopia come esercizio letterario, che si alimenta di miti antichi e che converge nella forma del progetto politico<sup>44</sup>. Sebbene il fulcro discorsivo sembri qui incentrarsi sull'osservazione dei meccanismi attraverso cui l'utopia utilizzava i miti, facilitandone la diffusione e la desacralizzazione all'interno del pensiero occidentale, l'analisi di Cioranescu si risolve nel rifiuto dell'*utopisme* come valore positivo dell'evolversi storico e nella convinzione che il futuro dell'uomo possa trovare spazio solo nella rappresentazione fittizia dell'immagine letteraria e non in progetti di trasformazione concreta, ponendo in discussione contemporaneamente l'impatto culturale dell'utopia e quello dell'*esprit* utopico in generale. Elemento importante nel 'fallimento' dell'utopia è certamente la sua staticità, giacché nel momento stesso in cui la rappresentazione di possibilità altre assume una veste letteraria (unica d'altronde a poterle dare realmente vita) viene imprigionata eternamente in una catena di rapporti sociali che, una volta descritti, impongono la loro immutabilità<sup>45</sup>.

Gilles Lapouge (1973) collocherà tale diffidenza nei confronti dell'immobilismo utopico in una dimensione ancor più negativa, sottolineando ripetutamente l'insopportabile stabilità dell'utopia: «Dans le monde utopique il ne se produit rien: ni accident, ni erreur, ni dispute, ni guerre. La ville tourne paisiblement sur les règles éditées à son origine par son inventeur (...) La cité utopique n'est rien d'autre: un système automatique»<sup>46</sup>. Secondo Lapouge l'invariabilità dell'universo utopico presuppone un ordine e una logica soffocanti, raggiunti mediante una forzatura da parte degli autori dei rapporti umani e una riorganizzazione sociale talmente logica da risultare inammissibile e disumana<sup>47</sup>. Disordine e imprevedibilità sono sostituiti da regolarità e consequenzialità rigidamente determinanti, così da rendere impensabile ogni tipo di conflitto o cambiamento. Allineando l'evolversi temporale su un procedere eternamente simile a se stesso, l'utopista finisce per annientare la storia, superandola attraverso la pianificazione e la ragione.

Molti altri studiosi hanno sottolineato l'opprimente uniformità degli universi utopici, dove non trovano spazio né il conflitto né il cambiamento: sono quelli mondi statici,

---

44 ALEXANDRE CIORANESCU, *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 81 e sgg.

45 La critica che Cioranescu elabora sull'utopia è piuttosto negativa, giacché in quelle immagini letterarie che avrebbero dovuto dare corpo al futuro umano vi è rintracciata un'inaccettabile assenza di movimento, privazione delle libertà fondamentali e annientamento dell'individuo.

46 GILLES LAPOUGE, *Utopie et civilisations*, Paris, Librairie Weber, 1973, pp. 37-38.

47 L'utopista «est un fanatique de la structure. Son rêve: injecter de la structure dans la vie des hommes.» (LAPOUGE, cit., p. 24).

uguali nel tempo, razionali ma al tempo stesso ostili alla stessa natura umana. L'etnologo francese François Laplantine (1974) ha chiaramente sintetizzato le diffuse perplessità che, soprattutto intorno agli anni '70 del XX secolo, costrinsero intellettuali di ogni genere a reimpostare la riflessione sull'utopia: «L'utopie est la religion de l'activisme et de l'humanisme, qui cherche à faire triompher le rationalisme sur tous les aspects de la vie et tend à réaliser cette monstruosité: la soumission absolue des hommes devenue des tâcherons crédules et obéissants au biens commun, par le refoulement du rêve, du désir et de notre aptitude festive et/ou visionnaire. C'est la perfection close de la fourmilière et de la caserne et le fanatisme rébarbative de l'ordre et de la structure»<sup>48</sup>. Nonostante l'infiammazione da cui Laplantine si lascia prendere, lo scritto ha il merito di toccare con estrema lucidità alcuni dei punti chiave della critica all'utopia, di cui l'autore è una delle numerose espressioni. La 'mostruosità' dell'utopia è data dall'accettazione di una sottomissione totale dell'uomo a un'autorità che, per quanto ideale, utilizza ancora l'inganno come strumento primo di auto-conservazione. L'inaccettabilità dell'universo immaginato risiede allora nell'accentuazione di caratteri tipici di forme di governo le cui tracce vengono da molti percepite nel tragico esempio dei regimi totalitari. Il rapporto tra utopia e totalitarismo aprirebbe una parentesi che ci porterebbe infinitamente lontano dagli scopi preposti; eppure, pare importante ricordare come nei primi anni '70 del Novecento si mostri già quella lenta maturazione di un ripensamento dell'utopia che alla fine del decennio si esprimerà in critica aperta. Ciò che veniva messo in discussione era innanzi tutto l'uniformità totalizzante delle organizzazioni statali immaginate, che si realizzava tanto nelle utopie socialiste quanto in quelle liberali, tanto nelle utopie religiose, quanto in quelle sessuali. L'orrore si trovava in quella meticolosità organizzativa che costituiva l'essenza della costruzione utopica: «l'utopie est la construction mathématique, logique et rigoureuse d'une cité parfaite soumise aux impératifs d'une *planification absolue* qui a tout prévu d'avance et ne tolère pas la moindre faille et la moindre remise en question. Synonyme de totalitarisme»<sup>49</sup>.

Del resto, al di là di un discorso propriamente incentrato sull'utopia, simile approccio è già stato messo in evidenza nel capitolo precedente, dove l'osservazione di alcuni strumenti di controllo sulle popolazioni, volti all'instaurazione di una trasparenza sociale prima sconosciuta, ha costretto alla rapida considerazione delle posizioni 'anti-

48 FRANÇOIS LAPLANTINE, *Les trois voix de l'imaginaire. Le Messianisme, la Possession, l'Utopie. Étude Ethnopsychiatrique*, Paris, Éditions Universitaires, 1974, pp. 185-186.

49 Ivi, pp. 255-256.

illuministe' che nelle argomentazioni di Foucault avevano trovato una delle più suggestive interpretazioni. Come lo sviluppo di pratiche e meccanismi di sorveglianza aveva supportato una critica dell'Illuminismo come movimento, omogeneamente inteso, teso alla rigida geometrizzazione (e gerarchizzazione) sociale, così anche l'estremizzazione di una ragione ordinante quale principio costitutivo delle comunità immaginate sembra giustificare l'interpretazione dell'utopia come radice intellettuale del fenomeno totalitario. In entrambi i casi, in quello della 'città reale' così come in quello della 'città immaginaria', è infatti in questione il problema di una trasparenza assoluta, qui percepita come tratto caratteristico di un progetto di trasformazione sociale preoccupante.

Dalla fine degli anni '70 «non è più di moda esaltare l'utopia»<sup>50</sup>, giacché l'annullamento dell'individuo a vantaggio di una concezione comunitaria totalizzante pone gravi problemi ora giudicati insuperabili. La negazione di ogni libertà, l'allineamento di ogni possibilità comportamentale all'interno di una logica stabilita e l'estremizzazione dell'organizzazione razionale che non lascia spazio alla spontaneità e all'iniziativa individuale vengono riconosciuti come aspetti caratterizzanti dell'utopia e rifiutati in nome di una continuità storica le cui più recenti tragedie avevano costretto all'ampia messa in discussione del fenomeno utopico, direttamente collegato ai campi di concentramento e ai regimi totalitari. Simili argomenti erano avanzati da Miguel Abensour che nel 1978 sintetizzava i punti chiave della critica all'utopia sottolineando il carattere anti-libertario e la deriva implicitamente totalitaria delle costruzioni immaginate<sup>51</sup>. La chiusura dei sistemi proposti, l'esasperata geometrizzazione e l'organizzazione minuziosa collaboravano al completo annullamento del singolo che non soltanto veniva privato delle più basilari libertà e di ogni possibilità di realizzazione, ma finiva anche per essere rappresentato nella genuina partecipazione allo stato delle cose. Come già anticipato da Laplantine, la costruzione utopica funzionava come un'enorme caserma, in cui l'estrema pianificazione poneva l'individuo al servizio di una comunità in cui era chiamato a riconoscersi come espressione, unica e assoluta, della propria volontà.

---

50 BACZKO, «Utopia», in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, vol. 14, 1981, pp. 856-920.

51 MIGUEL ABENSOUR, «Les procès de Maîtres-Rêveurs», in *Libre*, n. 4, Petit Bibliothèque Payot, 1978, pp. 207-230. In questa direzione sono da segnalare anche le conclusioni di Karl Popper sebbene siano espresse non già all'interno di una ricerca propriamente dedicata all'utopia ma in una più ampia riflessione intorno al problema della città chiusa e le 'degenerazioni' totalitarie che essa sembra necessariamente condotta ad attivare (che lo porta a dialogare, scontrandosi, con un utopista in particolare, ovvero Platone) Cfr. KARL R. POPPER, *The Open Society and Its Enemies*, London, Routledge, 1945.

Sebbene tale impostazione critica abbia il merito di suggerire alcuni importanti interrogativi cui la ricerca dell'utopia non può più prescindere, permangono tuttavia alcuni problemi sulla possibilità di un'associazione storicizzata tra costruzioni di stati ideali e regimi totalitari. In primo luogo, resta una certa perplessità di fronte alla considerazione dell'utopia come un'unica linea di pensiero, immutabile nel tempo, da Platone a More, da Campanella a Saint-Simon; le accuse avanzate da Abensour si fondano infatti sulla convinzione che, sebbene le forme utopiche siano molte, alla loro radice ci sarebbe un unico progetto, essenzialmente totalitario. Per quanto la convinzione dell'esistenza di un'unica idea utopica non implichi l'assoluto disconoscimento della molteplicità formale e contenutistica delle singole proposte, il legame stabilito con il totalitarismo non può che formularsi a partire da un'interpretazione omogenea di quelle stesse possibilità. Procedimento questo che si scontra con quella valutazione specifica delle singole costruzioni preliminare ad ogni ricerca sull'utopia. Se alcuni caratteri sono effettivamente ricorrenti, il loro peso all'interno del sistema complessivamente presentato cambia in funzione del momento storico di elaborazione, di altri criteri essenziali dell'utopia in questione e degli scopi stessi di quest'ultima, ecc.<sup>52</sup>

Tuttavia, la connessione instaurata tra utopia e totalitarismo trova la sua maggiore criticità nell'utilizzo di un approccio che guarda le produzioni dell'utopia attraverso la lente di categorie e fenomeni posteriori, finendo per distorcere le intenzioni stesse dell'operazione intellettuale sottostante all'immaginazione di realtà altre, e determinandone un giudizio che, per quanto ampiamente di successo nella seconda metà del XX secolo, presenta importanti problemi di ordine metodologico.

### *L'utopia nell'interpretazione degli storici*

In un momento in cui andavano maturando le pesanti interpretazioni dell'utopia, che troveranno piena affermazione nelle elaborazioni degli anni '70, altro tipo di indagine cercava di ricollocare al giusto posto la produzione delle città ideali, sulla base di un approccio squisitamente storico, che a partire dalla fine degli anni '60 indica la strada per l'osservazione dell'operazione utopica nella peculiarità delle sue molteplici espressioni e, soprattutto, nel suo legame con un attivismo teorico e pratico concretamente coinvolto nella trasformazione dell'ordine contingente.

---

<sup>52</sup> Se ad esempio l'abolizione della proprietà privata è un elemento importante di numerose rappresentazioni, essa assume significati diversi a seconda della struttura complessiva di cui fanno parte.

I contributi più rilevanti, che segnano un momento chiave nella storia dell'interpretazione dell'utopia, sono certamente quelli offerti dagli studi di Franco Venturi e, più tardi, da Bronislaw Baczko. Il primo, finito di redigere il primo volume di *Settecento riformatore*<sup>53</sup> (1769), teneva a Cambridge le lezioni poi confluite nel celebre *Utopia e riforma nell'Illuminismo*<sup>54</sup>: l'interpretazione sull'utopia si delinea qui all'interno del rapporto individuato tra l'*esprit* su cui si basano le rappresentazioni delle comunità altre e quello che caratterizza l'Illuminismo cui, pur nella varietà di espressioni, viene riconosciuta una valenza riformistica fondamentale<sup>55</sup>. Proprio dall'analisi del XVIII secolo, il rapporto tra utopia e riforma scaturisce come un'evidenza, mostrando entrambe le dimensioni quali aspetti complementari di un medesimo spirito di trasformazione. In questo senso, l'utopia conquista un ruolo di primo piano all'interno delle rappresentazioni intellettuali della realtà e, soprattutto, del suo miglioramento; ad essa viene così attribuito un ruolo determinante nella formazione stessa delle idee del cambiamento, poiché, al di là della specificità delle proposte avanzate, i modelli di società che articola si profilano quali elaborazioni di una positiva progettualità, il cui scopo è l'attivazione di meccanismi di trasformazione che le pratiche di riforma, e non già il ribaltamento rivoluzionario, sono poi in grado di concretizzare.

Il valore di un'organizzazione altra della società è reso problematico nel suo rapporto con la concretezza della realtà, poiché essa non costituisce soltanto il dato di partenza da cui gli utopisti intendono fuggire, ma il punto di arrivo cui mira l'intera costruzione. Se la descrizione di comunità perfette non può essere intesa come un sogno delirante, una chimerica illusione, ma anzi un ideale cui tendere, conquistabile attraverso un ripensamento totale dei principi sociali e politici fondamentali, essa assume un peso centrale nella costruzione di un patrimonio di simboli e attese volte alla trasformazione dello stato delle cose. Consapevole del carattere prematuro del progetto, riprendendo la felice espressione più volte utilizzata da Luigi Firpo<sup>56</sup>, l'utopista lancia così un «messaggio nella bottiglia» alle generazioni successive, tracciando un'ipotesi di miglioramento che, se nella strutturazione letteraria non può essere concepita se non al

53 FRANCO VENTURI, *Settecento riformatore*, Torino, Einaudi, 5 voll., 1969-1990.

54 Id., *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1970.

55 Cfr. anche il fondamentale studio di PIERRE FRANCASTEL, *Utopies et institutions au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le pragmatisme des Lumières*, Paris-La Haye, Mouton & Co, 1968.

56 LUIGI FIRPO, «L'utopismo», in Id. (a cura di), *Storia delle idee politiche economiche e sociali*, Torino, Utet, vol. III, *Umanesimo e Rinascimento*, 1987, pp. 811-888; Id., «Appunti sui caratteri dell'utopismo», in NICOLA MATTEUCCI (a cura di), *L'utopia e le sue forme*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 11-27.

di fuori degli spazi e dei tempi contemporanei, è pensata per essere suscettibile di oggettiva concretizzazione in un futuro radicalmente ripensato.

Al di là della specificità delle forme letterarie che veicolano tali intenti, permane il problema di un'interpretazione concettuale dell'utopia, il cui valore all'interno delle possibili rappresentazioni sociali deve essere esplorato non già nelle sue capacità premonitrici<sup>57</sup>, quanto piuttosto nella sua partecipazione alla costruzione di un patrimonio culturale essenziale all'attivazione di determinate scelte e meccanismi storici. Il rapporto che si instaura tra utopia e realtà sembra allora necessario alla comprensione di entrambi e tocca la questione più ampia dell'*utopisme* come fattore di evoluzione storica. Se già Mannheim e Bloch<sup>58</sup>, in tempi diversi, avevano sapientemente evidenziato l'importanza dell'utopia come progetto, come slancio per la trasformazione supportato da un ottimismo di fondo nella sua attuabilità, lo sguardo 'storico' sull'utopia finisce per accentuare tale tendenza, evidenziando il ruolo dell'utopia nella formazione di un patrimonio di immagini che costituisce un riferimento importante nell'elaborazione delle possibilità altre di organizzazione civile, che nutre un'elaborazione teorica e un attivismo contingente in senso riformistico.

In effetti, il ruolo centrale dell'immaginazione è il punto di partenza della riflessione di Bronislaw Baczko, il cui testo specificamente dedicato al pensiero utopico settecentesco, *Lumières de l'utopie* (1978), ha costituito il punto di partenza della presente ricerca. Concentrando la sua analisi sul XVIII secolo, Baczko insiste sulla necessità di una storicizzazione dei testi in questione che non possono essere considerati quali semplici variazioni di un paradigma che resta sostanzialmente inerte, ma che

---

57 Bronislaw Baczko sottolinea a più riprese come il valore premonitore della costruzione immaginata non possa essere considerato un criterio di valutazione delle molteplici espressioni utopiche anche qualora esse sembrino anticipare conquiste sociali e politiche poi effettivamente concretizzatesi. Pur allettante per l'immediata verifica che esso consente, il parametro 'anticipatore' risulta inadeguato alla comprensione del valore intrinseco di ciascuna utopia, segno di un'epoca, testimonianza di determinate attese proprie dell'autore ma anche della comunità di appartenenza. BACZKO, *Lumières de l'utopie*, cit., pp. 15 e sgg.; Id., «Utopia», cit. Cfr. anche MASSIMO BALDINI, *Il linguaggio delle utopie. Utopia e ideologia: una rilettura epistemologica*, Roma, Edizioni Studium, 1974.

58 Tali lavori sono preceduti dal rilevante contributo di Lewis Mumford che, nel solco di una ricerca comunque sostanzialmente diversa, aveva insistito sul valore dell'utopia come stimolo progettuale che, collocato al centro dell'evoluzione umana, ne costituiva un elemento essenziale, tale da rendere indissolubile il legame tra comprensione del procedere storico e studio dell'utopia, «l'altra metà della storia dell'uomo». Eppure, pare importante ricordare come l'analisi di Mumford non prenda in considerazione l'utopia prodotta nel Settecento, limitandosi ad affermare il progressivo impoverimento del paradigma che alimenta il genere delle *robisonnades* piuttosto che approfondire la tradizione di Platone e More: la città che avrebbe dovuto essere progettata si trasforma infatti in una città in terre sconosciute, un luogo dove fuggire e rifugiarsi. La rinascita dell'utopia è invece rimandata al XIX secolo quando la Rivoluzione industriale, vero cardine dell'indagine di Mumford, ha radicalmente cambiato le possibilità di trasformazione, tecnica, economica e politica, e ha imposto il rinnovamento dell'utopia e dei modelli ideali di stato e di città. (MUMFORD, LEWIS, *Story of Utopia*, New York, Boni & Liveright, 1922; ed. it. *Storia dell'utopia*, Bologna, Calderini, 1969).

offrono specificità tali da impedirne la generica considerazione. Eppure, è possibile individuare importanti punti chiave del discorso utopico, che emergono in precise epoche storiche e contesti culturali, la cui analisi è allora indispensabile per la loro stessa comprensione; e il Settecento è uno dei momenti in cui si osserva una maggiore insistenza su determinate questioni, l'evolversi di alcune fondamentali tematiche, e soprattutto meccanismi di interazione tra costruzione dell'immaginario e contingenza reale tali da rimettere in questione il valore stesso del concetto di utopia nella sua intera tradizione.

Riproponendo le parole d'Alphonse de Lamartine, «les utopies ne sont souvent que des vérités prématurées»<sup>59</sup>, che aprivano a una certa riabilitazione dell'utopia, Baczko si interroga sul rapporto che lega l'immaginario utopico alle conquiste storiche successive, insistendo quindi non tanto sul carattere premonitore di quelle costruzioni, quanto piuttosto sull'impatto che esse sono suscettibili di ottenere nel progredire storico. Se alla base della ricerca permane la convinzione che esista un legame profondo tra lo spirito utopico e lo svolgersi dei fenomeni storici, la 'verifica' del sistema ideale non si trova nella contingenza ad esso successiva, poiché «les utopies n'influencent pas le cours des événements par le 'réalisme' de leurs prévisions»<sup>60</sup>.

Non essendo affatto una previsione dell'avvenire, l'utopia è per Baczko la descrizione di una realtà altra, che è elaborata per dare soluzioni concrete alle lacune di quella effettiva; e il suo impatto sulla storia è dovuto non tanto al suo carattere 'realistico', ma anzi all' 'irrealismo' che la contraddistingue. Essa è l'espressione dei conflitti e dei desideri di specifiche epoche, manifestazione di un immaginario sociale che a partire dall'ordine costituito, proietta le sue speranze in un altrove migliore, finendo per oltrepassare i limiti del reale e conosciuto, pensando e modellando l'impossibile. Quest'ultimo influenza allora le modalità di rappresentazione del dato reale, di cui è parte integrante, incidendo sulla sua stessa rappresentazione, e sulle possibilità di una trasformazione, più o meno radicale. La capacità dell'utopia di condizionare la storia è determinata allora da quello stesso irrealismo che, individuato da molti come il segno di una fuga fantastica, è costruito sulla realtà, ne fa parte essendo espressione di un immaginario socialmente inteso ed è in grado di modificarla se concepito all'interno di una dimensione progettuale concreta.

Al di là delle specificità del discorso utopico, ricondotto all'interno di numerose

---

59 BACZKO, *Lumières de l'utopie*, cit., p. 15.

60 Ivi, p. 17.



possibilità letterarie, resta una comune dimensione di confronto con la realtà in termini di distruzione dell'ordine costituito, del sistema di valori, delle gerarchie, dei rapporti di dominazione o di proprietà; a tutto ciò l'immaginazione utopica sostituisce un'alterità totalizzante, che si impone come via di uscita alla frattura tra percezione della realtà e sentimento di un ideale in netto contrasto. «La représentation globale de la Cité autre est, certes, imaginée mais elle s'efforce pourtant de visualiser des principes et des valeurs parfois très abstraits qui fondent la Cité heureuse, juste et vertueuse. Le quotidien et son rituel sont, certes, imaginés; mais, en même temps, ils sont *déduits* de l'idée-image de la société globale ainsi que des principes qui la régissent»<sup>61</sup>.

In questo senso si spiega la presenza di 'periodi caldi' dell'utopia in cui la produzione di società ideali sembra presentarsi con crescente insistenza, determinata dall'acuirsi della tensione tra percezione del reale e immaginazione dell'ideale. Il XVIII secolo è uno di questi periodi, che vede il rinnovarsi del paradigma descrittivo e, soprattutto, la sua diluizione in uno spirito ampiamente riformistico giustificato dalla fiducia nella possibilità di trasformazione per mezzo di interventi concreti.

#### *La città 'altra'*

Nel secondo dopoguerra si sono così sviluppate due linee di interpretazione, una determinata dalla reazione agli eventi recenti, che si articola in senso quasi a-storico, attraverso l'utilizzo di categorie prettamente novecentesche per la comprensione delle espressioni passate dell'utopia, l'altra ispirata a un'analisi storicizzata di quelle stesse, e alla loro messa in relazione con un più ampio tentativo di rappresentazione del reale e del suo eventuale miglioramento che, proprio nel XVIII secolo, si mostra come prospettiva orma irrimandabile. Se la prima prospettiva propone interessanti suggerimenti che, pur nei rilevanti limiti metodologici, invitano a una riflessione approfondita su alcuni meccanismi di controllo e di potere la cui elaborazione teorica sembra essere individuata nel Settecento, costringendo a una certa diffidenza sia verso l'utopia stessa, sia verso il più vasto momento culturale illuministico, il secondo approccio impone un ripensamento delle pratiche riformistiche alla luce di una possibilità di immaginazione e rappresentazione altra, di cui l'utopia costituisce un elemento essenziale.

In questo quadro, la riflessione sulla città acquista un peso considerevole poiché il suo sviluppo si profila come espressione specifica di una tendenza alla progettazione

---

61 Ivi, p. 33.

riformistica ormai rilevante. La trasformazione degli spazi urbani passa allora attraverso non soltanto la valutazione delle mancanze della realtà contingente, punto di partenza comunque irrinunciabile, ma anche la rappresentazione di possibilità alternative di riorganizzazione architettonica, civile e collettiva su cui la critica illuminista agisce in termini originali.

Tuttavia, prima di osservare alcune fondamentali caratteristiche del modello urbano proposto da specifiche produzioni letterarie del XVIII secolo, pare opportuno aprire una breve parentesi sulla distinzione tra il concetto di ‘città ideale’ e quello di ‘città utopica’ quale viene formandosi nel corso del Rinascimento italiano non soltanto per meglio mettere in evidenza le peculiarità dell’elaborazione settecentesca, ma anche per individuare il limite che separa la meditazione architettonica dalla rappresentazione intellettuale.

Se il nuovo contatto stabilito con l’Antichità, soprattutto con le tradizioni platoniche e aristoteliche, aveva rivitalizzato la riflessione politica umanistica, orientandola verso la ricerca di modelli statali caratterizzati da un’armonia delle parti, economicamente e socialmente intese, esso stimolò anche una speculazione di tipo architettonico che aveva preso forma, in particolare, nell’opera di Leon Battista Alberti, *De re ædificatoria*, composta tra 1443 e 1452<sup>62</sup>. Il celebre architetto fiorentino costruiva il suo lavoro su modello del *De architectura* di Vitruvio, manoscritto ancora inedito e oscuro in molte sue parti: confrontandosi con tale pietra miliare delle procedure costruttive romane, Alberti ne scioglieva alcuni nodi problematici<sup>63</sup>, finendo per elaborare la prima trattazione moderna di teoria dell’architettura in cui non era più in questione l’analisi della genesi delle costruzioni realmente esistite o esistenti, bensì l’approfondimento di un sistema di indicazioni utili all’effettiva realizzazione di specifici edifici, con l’introduzione del principio di *utilitas* come fondamento della progettazione<sup>64</sup>. La

62 CECIL GRAYSON, «The Composition of L. B. Alberti’s Decem libri de Re ædificatoria», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. III, 1960, pp. 152-61.

63 RICHARD KRAUTHEIMER, «Alberti and Vitruvius», *Studies in Western Art*, vol. 2, Princeton, Princeton University Press, 1963, pp. 42-52.

64 Libri IV e V. A fronte di una sterminata biografia si indicano alcuni importanti lavori di impronta generale: ANTHONY BLUNT, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Paris, Gallimard, 1956; FRANÇOISE CHOAY, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l’architecture et de l’urbanisme*, Paris, Seuil, 1980; FRANCESCO FURLAN – PIERRE LAURENS (dir.), *Actes du congrès international Leon Battista Alberti. 10-15 avril 1995*, Paris, Vrin, 1997; JOAN GADOL, *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1969; EUGENIO GARIN, «Il pensiero di L. B. Alberti nella cultura del Rinascimento», in *Convegno internazionale indetto nel quinto centenario di L. B. Alberti*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1974, pp. 21-41; HANNO-WALTER KRUFT, *Geschichte der Architekturtheorie von der Antik bis zur Gegenwart*, München, Oskar Beck, 1985 (ed. it. *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999); GIROLAMO MANCINI, *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, Sansoni, 1882; HEINER MÜHLMANN,

teorizzazione di Alberti non costituiva un caso isolato, ma anzi si inseriva all'interno di una più ampia ricerca di linee guida in grado di accompagnare l'attivismo umano verso un'opera di ripensamento e miglioramento del mondo terreno, entro la dimensione politica innanzi tutto, ma anche entro quella architettonica<sup>65</sup>. Di poco successiva è così l'altra grande opera di progettazione umanistica, il *Trattato di architettura* di Antonio di Pietro Averlino, detto Filarete, composto tra 1460 e 1464<sup>66</sup>.

Al di là delle peculiarità delle due opere, la cui indagine richiederebbe un ampliamento discorsivo tale da spostare radicalmente i termini dell'analisi qui condotta, pare opportuno sottolineare come entrambe contribuiscano alla formazione di un immaginario di città che si pone in termini prettamente materiali, architettonici. La città che scaturisce dalle loro trattazioni, e in particolare da quella di Filarete, è così la città perfetta, costruita sulla composizione di forme geometriche specifiche, coordinate tra loro in una matematicizzazione degli spazi assoluta, e che è destinata ad imprimersi nell'immaginario intellettuale come duraturo modello di riferimento. Il codice progettuale rinnovato dall'elaborazione albertiana e la concezione di una città geometricamente e complessivamente considerata da Filarete si impongono allora come termini chiave di un discorso sull'architettura della città ideale che celebri raffigurazioni pittoriche (come le tavole prospettiche di Urbino e Baltimora) consolidavano e diffondevano.

Parzialmente diverso è il discorso per la città utopica. Essa comporta un nuovo ordine di problemi, giacché la sua elaborazione in specifiche forme letterarie dipende non soltanto da una riflessione prettamente architettonica, cui anzi si richiama senza appronfondire, ma soprattutto dalla speculazione politica volta alla progettazione di un ordine nuovo, migliore e auspicabile. Se la città ideale è un modello di vero e proprio insediamento urbano, la città utopica è un sistema istituzionale complesso, che discende prima di tutto dalla ricerca prettamente politica, e che solo in un secondo tempo si riversa nell'immaginazione di specifiche forme di aggregazioni urbane materialmente intese.

Città ideale e città utopica diventano però lo stesso oggetto all'interno delle descrizioni

---

*Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti*, Bonn, R. Habelt, 1981.

65 GIAN MARIA BRAVO, «La città della politica e la politica delle città», in BRUNA CONSARELLI (a cura di), *Gli spazi immaginati. III giornata di studio «Figure dello spazio, politica e società»*. Firenze, 5 dicembre 2003, Firenze, Firenze University Press, 2005, pp. 9-22.

66 Cfr. KRUFF, cit.; JOHN ONIANS, «Alberti and Filarete», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, 1971, pp. 96 e sgg.; HOWARD SAALMAN, «Early Renaissance Architectural Theory and Practice in Antonio Filarete's *Trattato di architettura*», *The Art Bulletin*, n. 41, 1959, pp. 89-106; ma soprattutto GIORGIO MURATORE, *La città rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*, Milano, G. Mazzotta, 1975.

immaginarie sul modello di More, inserite quindi in un preciso contesto letterario. La tradizione dell'utopia propriamente detta, che mescola la rappresentazione politico-sociale e quella architettonico-urbanistica della città, diventa allora un elemento fondamentale del discorso urbano, riuscendo a offrire allo stesso tempo un modello di accattivante alterità e un punto di riferimento per la rappresentazione mentale della realtà stessa<sup>67</sup>. Con il XVIII secolo il discorso viene approfondito, giacché una nuova comprensione del mondo, scaturita da un diverso sguardo su di esso in termini scientifici, apre la strada a un discorso sull'alterità immaginaria come direzione di trasformazione. Progetto politico-sociale e ripensamento architettonico-urbanistico diventano così i due volti di un medesimo slancio verso il miglioramento, che si rivolge alla rappresentazione intellettuale per fissare un modello ideale cui è possibile accompagnare la comunità reale, attraverso il concreto attivismo e la riforma. Quest'ultima, che prende forma in una molteplicità di proposte che mirano alla risoluzione di specifici problemi, è ispirata a un disegno complessivo che le produzioni utopiche hanno contribuito a modellare. L'elaborazione letteraria delle città ideali diventa allora un momento interessante di riflessione sullo stato effettivo delle cose e sulle modalità del loro superamento, conquistabile attraverso la riformulazione dell'ordine sociale, così come la riprogettazione degli spazi; e la proiezione in un *continuum* storico in senso progressista espliciterà definitivamente l'ottimistica fiducia nella possibilità di un'evoluzione concreta verso quei modelli ideali tanto celebrati, la cui realizzazione dipende esclusivamente dalla capacità di azione e riforma della contingenza.

### **2.3 La città ideale: individuazione e precisazione dell'oggetto urbano**

L'osservazione della città ideale nella sua veste prettamente 'materiale' non costituisce il centro della descrizione proposta dall'utopia, interessata invece a un tipo di formulazione letteraria maggiormente attenta alla disamina delle possibilità politiche, sociali e morali delle comunità immaginate. Per quanto la comprensione dell'ordinamento ideale sia consentito solo dall'accesso fisico dell'autore-viaggiatore in una città architettonicamente intesa, la scomparsa dell'oggetto urbano dietro brevissime allusioni è certamente il caso più ricorrente.

---

<sup>67</sup> BACZKO, *Lumières de l'utopie*, cit.

Nonostante ciò, la visualizzazione di un ambiente urbano passa comunque in maniera indiretta: attraverso l'illustrazione accurata delle istituzioni e, soprattutto, dei costumi degli abitanti, protagonisti della rappresentazione utopica, le forme della città prendono corpo, imprimendosi nell'immaginario del lettore, a sua volta aiutato da raffigurazioni visive di solida tradizione. Da fugaci accenni diretti e dallo scrupoloso racconto di abitudini, tradizioni e comportamenti quotidiani del popolo di Utopia è così possibile reperire i termini ricorrenti della concezione ideale di città, talvolta poi esplicitamente considerata in opere più esaustive<sup>68</sup>. È questo il caso di due testi in particolare, entrambi indice di un discorso urbano che, nella seconda metà del Settecento, sembra accelerare la propria trasformazione e acuire le proprie implicazioni sociali. Si tratta de *Le voyageur philosophe dans un pais inconnu aux habitants de la Terre* di Daniel Jost de Villeneuve (1761)<sup>69</sup> e del già ricordato *L'An 2440* di Louis-Sébastien Mercier (1770)<sup>70</sup>. Scopo di entrambi è la raffigurazione di una società altra i cui valori sono completamente ridefiniti, così da rendere assolutamente lontani dalla realtà le leggi e i costumi della nuova comunità; sebbene l'illustrazione di questi ultimi costituisca il vero centro della rappresentazione, il peso dato alla descrizione prettamente urbanistica costringe all'inevitabile riflessione non soltanto su alternativi modelli di ordinamento politico-sociale, ma anche sulle possibilità di un ambiente cittadino adeguatamente ripensato. Gli spunti offerti dai due autori recuperano un immaginario urbano che l'intera tradizione letteraria dell'utopia aveva stabilito, ma vi aggiungono un'accuratezza descrittiva tale da giustificarsi solo con un cresciuto interesse verso l'oggetto città, che oltrepassa i confini della sola utopia. In effetti, le loro descrizioni sembrano inserirsi logicamente all'interno di quel vasto dibattito sulla condizione delle città contemporanee precedentemente considerato, quasi a volerne costituire risposta immediata. Se la città utopica è di per sé una valida alternativa alle lacune delle aggregazioni urbane reali, la maggiore attenzione dedicata alla sua descrizione da parte di determinati autori settecenteschi può così essere vista come il segno di un accresciuto interesse per la questione e una rinnovata esigenza di modelli ideali cui ispirarsi.

Tuttavia, se Villeneuve e Mercier riescono a dare particolare consistenza

68 DE BONI, *Uguali e felici*, cit., p. 197. Cfr. anche PIERRE RONZEAUD, «La représentation du peuple dans quelques utopies françaises du XVII<sup>e</sup> siècle», in HINRICH HUDDE – PETER KUON (éd.), *De l'utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions. Acte du colloque d'Erlangen. 16-18 octobre 1986*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, pp. 39-48.

69 DANIEL JOST DE VILLENEUVE, *Le voyageur philosophe dans un pais inconnu aux habitants de la Terre*, Amsterdam, 1761.

70 LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER, *L'an deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais*, Paris, 1786 (I<sup>o</sup> ed. Amsterdam, 1770).

all'immaginario urbano da loro prospettato, anche dalla timidezza di altre raffigurazioni è possibile pensare l'ambiente di riferimento, che è necessariamente di tipo urbano. Lo spazio dell'utopia è infatti quello della città, la cui composizione, cornice essenziale delle istituzioni ideali, viene modellata attraverso la descrizione delle strutture architettoniche e della popolazione che quotidianamente le vive<sup>71</sup>; la progettazione urbana viene costruita a partire non soltanto da un radicale ripensamento degli spazi reali, ma anche dalla codificazione di un patrimonio di simboli e principi basilari che assume particolare importanza all'interno di un discorso sulla città di più ampio respiro e non soltanto limitato alla produzione utopica. Se numerosi sono gli elementi che danno forma al sistema immaginato, il disegno dello spazio urbano ne è allo stesso tempo espressione unitaria e variabile necessaria, poiché in esso si condensano i principi fondamentali dell'intera costruzione, prendendo forma nella fisicità dell'ambiente rappresentato<sup>72</sup>. Il paradigma utopico trova così una sorta di 'sintesi' nella visualizzazione della città che, pur non manifestandosi sempre in termini di dettagliata descrizione, trapela sistematicamente da ogni caso letterario<sup>73</sup>. Pare dunque possibile individuare alcuni fattori essenziali della rappresentazione urbana che ricorrono lungo tutta la tradizione utopica e che poi, nel XVIII secolo, acquisteranno particolare importanza in funzione di una critica alle condizioni urbane largamente approfondita.

La ricorrenza di tali elementi, che verranno qui di seguito presi in considerazione, si sviluppa poi in testi dove intenzioni propriamente utopiche si mescolano e confondono con proposte più ampiamente riformistiche a conferma, ancora una volta, dell'intima complementarità dei due meccanismi intellettuali. Immaginazione utopica e progettualità riformistica si mostrano quindi quali sfaccettature di una medesima tensione alla rappresentazione della realtà che, nel momento stesso in cui riesce a isolare gli aspetti critici della contingenza, ne prospetta una possibile soluzione, così che - sebbene quest'ultima sia presentata come un dato acquisito, al di là di una ponderata riflessione sulle modalità di una sua eventuale attualizzazione - proprio la formulazione di un modello alternativo di spazio cittadino alimenta il discorso sulla città, incidendo sia sulla comprensione della sua attualità, sia sulla rappresentazione di ciò su cui è

71 Cfr. KRISHAN KUMAR, *Utopianism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, pp. 12 e sgg. Studio anticipato dall'importante Id., *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford, Basil Blackwell, 1987.

72 Cfr. ROGER MUCCHIELLI, *Le mythe de la cité idéale*, Paris, Puf, 1960, pp. 183 e sgg.

73 Nel corso del XVIII secolo, la rinuncia all'esposizione particolareggiata delle forme dell'ambiente urbano si giustifica con la diffusione stessa del paradigma utopico, il cui successo giustifica il richiamo a un immaginario ormai costituito lasciando spazio all'approfondimento di altri temi e, spesso, del dato puramente narrativo.

possibile intervenire.

Eppure, la linea tra l'utopia e la proposta riformistica non risulta sempre di facile percezione, fondendosi anzi in una rappresentazione composita. Se in alcuni testi l'istanza 'riformistica' sembra emergere con maggiore forza, ciò sembra dovuto a un discorso più ampio sulle intenzioni specifiche delle opere in questione, chiaramente determinate da un attivismo intellettuale orientato alla trasformazione diretta del reale. Di immediato riconoscimento è ad esempio il testo di Mercier, la cui costruzione utopica deve essere letta in stretta relazione al già ricordato affresco sulla realtà parigina di fine secolo, il *Tableau de Paris*; entrambi i testi partecipano infatti a un medesimo progetto di riforma che, sviluppato innanzi tutto come programma di rinnovamento morale, confluisce in una riorganizzazione degli spazi fisici all'interno di un ripensamento radicale dell'ambiente urbano. Certamente più complessa è invece l'individuazione della linea di confine tra 'utopia e riforma' in altri testi, primo fra tutti in quello di Villeneuve, dove la pur nutrita descrizione cittadina è inserita in un contesto narrativo di ben più ampio respiro, utopico ma dalla forte propensione al dato avventuroso-romanzesco. Se la differenziazione della rappresentazione propriamente utopica da quella più tendenzialmente riformistica (ammesso che una linea di confine così netta possa essere indiscutibilmente stabilita) risulta spesso difficile all'interno di uno stesso testo, dove le due dimensioni si mescolano e si completano; tuttavia, in alcuni casi sembra maggiormente distinguibile la presenza di un programma riformistico, non già strumentale alla rappresentazione stessa della realtà attraverso l'immaginazione, ma direttamente orientato alla modifica della contingenza; e, come vedremo, proprio la presenza di tali indizi 'riformistici' acquisterà un peso rilevante nella considerazione di quei testi utopici all'interno di un discorso sulla città la cui articolazione non è fine a se stessa, ma finalizzata a una trasformazione utile e positiva.

### *Città, territorio e popolazione*

La rappresentazione della città passa innanzi tutto attraverso l'individuazione stessa dell'oggetto in questione, riconosciuto in rapporto al suo esterno. Proprio per questo, prima di osservare la conformazione interna, le descrizioni utopiche si soffermano sulla considerazione dell'ambiente circostante, di cui la comunità urbana costituisce il punto di riferimento. La città utopica si erge così all'interno di un contesto geografico che funge da cornice al collocamento dello spazio urbano in posizione territorialmente privilegiata, come quella della capitale dell'isola di More («Amauroto dunque è posta

sul dolce declivio...»<sup>74</sup>) o la celebre Città del Sole di Tommaso Campanella, anch'essa posta sulle pendici di una collina<sup>75</sup>. La considerazione dell'ambiente che circonda la città è tanto più rilevante nell'economia della narrazione quanto maggiore è lo scivolamento del paradigma utopico verso il romanzo avventuroso, che consente all'autore una maggiore libertà nella descrizione di paesi interi e territori vastissimi, funzionali allo stesso svolgersi del racconto. Ma al di là delle esigenze prettamente letterarie che giustificano molte illustrazioni del contesto in cui è inserita la città ideale, resta l'importanza di una valutazione, anche minima, delle campagne che circondano l'agglomerazione urbana e che, di fatto, provvedono al suo mantenimento, come ad esempio nel caso della colonia di nuova fondazione, destinata ad assumere i caratteri propri della città ideale, proposta da Jean Terrasson (1732)<sup>76</sup>:

Il regardoit comme le principal avantage d'un lieu d'établissement d'avoir un bon port. Celui-ci se trouva excellent. L'eau de ces trois bras de rivière est salée, et la colonie phénicienne en tira dans la suite tout le sel dont elle eut besoin; mais un peu au dessus vers l'équateur est une rivière d'eau douce. (...) La plaine qui n'étoit interrompue que par quelques côteaux verts paroissoit extrêmement fertile.

74 MORE, *L'utopia o la migliore forma di repubblica*, cit., p. 57.

75 «Sorge nell'ampia campagna un colle, sopra il quale sta la maggior parte della città; ma arrivano i suoi giri molto spazio fuor delle radici del monte, il quale è tanto, che la città fa due miglia di diametro e più, e viene ad essere sette miglia di circolo; ma, per la levatura, più abitazioni ha, che si fosse in piano.» (TOMMASO CAMPANELLA, *La Città del Sole*, a cura di Luigi Firpo, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 4).

76 L'opera di Terrasson, ambientata in un Egitto immaginario, costituisce un interessante punto di riferimento a chi a quel mondo decise di rivolgersi negli ultimi anni del XVIII secolo, come nel celebre caso di Mozart nella composizione dell'opera *Die Zauberflöte* (1791). Sebbene il confronto con la cultura egiziana restasse alquanto superficiale, giacché non supportato da una reale conoscenza di quelle epoche lontane, è noto come esse abbiano interessato la cultura settecentesca nella loro dimensione prettamente mitica. Ed è, in particolare, la massoneria a instaurare con esse un 'dialogo' complesso, ponendole all'origine di una conoscenza di cui si faceva segreta portatrice. Se l'approfondimento del rapporto che lega Terrasson, e soprattutto la sua descrizione di *Séthos*, alla massoneria costringerebbe qui a una notevole deviazione investigativa, altrettanto farebbe la comprensione della questione massonica all'interno di un discorso sulla città e sulle possibilità della rappresentazione della sua composizione fisica. In effetti il problema della massoneria come 'gruppo' *sociable* tenuto insieme da una tensione al miglioramento della condizione umana attraverso la conoscenza e l'esplicita connessione instaurata tra la Loggia e l'arte architettonica apre interessanti prospettive di ricerca che potrebbero indagare sull'esistenza di una specifica costruzione urbana da parte dei *Francs-Maçons*. Rilanciando il tema per eventuali ricerche 'collaterali', basterà tuttavia anticipare come il confronto con la questione massonica si riproporrà in questa sede in occasione dell'analisi del pensiero di Étienne-Louis Boullée che, pur restando ignota la sua appartenenza o meno a una Loggia, nel progettare alcuni edifici 'modello' utilizzerà elementi caratteristici del linguaggio simbolico massonico, interpretandoli all'interno di una composizione architettonica di ampio respiro. Di fronte a una sterminata bibliografia sulla massoneria, si indicano qui almeno alcuni importanti contributi di carattere generale: PIERRE YVES BEAUREPAIRE, *L'Europe des Francs-Maçons. XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Belin, 2002; GIAN MARIO CAZZANIGA, «Nascita della massoneria nell'Europa moderna», in *Annali. Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, vol. 21, *La Massoneria*, 2006; GIUSEPPE GIARRIZZO, *Massoneria e illuminismo nell'Europa del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1994; MARGARET C. JACOB, *Living the Enlightenment, Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century Europe*, New York, Oxford University Press, 1991.



Elle était couverte d'arbres fruitiers...<sup>77</sup>

Superato il primo contatto con il territorio circostante, lo spettatore è messo di fronte a questioni demografiche che contribuiscono al chiaro reperimento dell'oggetto urbano, riconoscibile nella sua densità aggregativa in netto contrasto con quella del territorio circostante. Alcune utopie mostrano così un certo interesse verso la precisazione dei meccanismi di 'popolamento' che danno origine e forma alle città e che, talvolta, non sono affatto lasciati al caso; così ad esempio già nel testo di More si manifestava l'esigenza di precise regolamentazioni demografiche, a garanzia dell'uniformità tra le diverse aggregazioni urbane:

Ma perché una città non diventi spopolata o cresca eccessivamente, si provvede acciocché nessuna famiglia (...) abbia meno di 10 o più di 16 giovani; ché dei ragazzi non si fissa limite. Ed è facile serbar misura, col trasferire presso famiglie che ne manchino i giovani in soprannumero di famiglie troppo fornite. E se talora nel suo totale sovrabbonda di giovani, vanno questi a riempire i vuoti di altre loro città.<sup>78</sup>

Le preoccupazioni di More si manifestano qui secondo una duplice prospettiva: da una parte si rileva infatti l'imposizione di un limite al numero di abitanti che può risiedere in ciascuna città e dall'altra, maggiormente sottolineata, si afferma la necessità di una 'politica demografica' tesa all'omogenizzazione delle famiglie-unità produttive, mediante lo spostamento di individui dai gruppi più numerosi a quelli meno nutriti. Pare opportuno ricordare come, al momento della composizione dell'opera di More, lo sviluppo demografico moderno non avesse ancora mostrato pienamente le sue capacità espansive<sup>79</sup>, così da rendere lo spettro della paralisi delle attività produttive e delle conseguenze economico-sociali innescate da fenomeni di spopolamento un ricordo ancora vivo nella memoria collettiva. A tali preoccupazioni si aggiunge la tradizionale concezione che individua nel volume della popolazione la ricchezza del paese, in quanto base della forza produttiva e militare, giacché «C'est le nombre du peuple, & l'abondance des aliments, qui forme la vraie force, & la vraie richesse d'un royaume»<sup>80</sup>. Con il perfezionarsi degli strumenti di analisi, unito all'accrescimento dei poteri dello stato e, quindi, alla necessità di controllo sulle popolazioni, il problema di una

---

77 JEAN TERRASSON, *Séthos, histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Égypte*, Paris, chez D'Hautel, 1813, vol. IV, p. 10 (I° ed. Paris, 1732).

78 MORE, cit., pp. 59-61.

79 Cfr. bibliografia indicata in nota 27 cap. «La città settecentesca».

80 FRANÇOIS DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse par Feu Messire De Salignac etc. Nouvelle édition Enrichie de Figures en taille-douce et de Notes Historique, Politiques et Morales*, Venise, chez Guillaume Zerletti, t. II, 1768, p. 183 (I° ed. 1699).

considerazione accurata della situazione demografica assume un peso sempre più consistente fino a diventare elemento importante del discorso illuminista<sup>81</sup>. A questo proposito è necessario ricordare come quello spirito scientifico che nella presente ricostruzione abbiamo direttamente visto in azione nelle proposte di risoluzione di specifici problemi urbani sia un tratto caratteristico della cultura settecentesca, che si riflette in ogni campo della conoscenza e quindi anche nella meditazione sugli ordinamenti politici e sulle possibilità di aggregazione sociale.

Com'è noto, il più sistematico ripensamento delle scienze sociali in un'ottica 'matematizzata' è rintracciabile nell'articolo *Tableau général de la science qui a pour objet l'application du calcul aux sciences politiques et morales*, pubblicato nel 1793 da Condorcet<sup>82</sup>. Come sottolinea Vincenzo Ferrone, il saggio si presentava come manifesto di una nuova scienza tesa non soltanto alla razionalizzazione delle conoscenze intorno al rapporto tra uomo e società, ma più in generale alla costruzione di un'analisi complessa basata sull'osservazione delle «opérations de l'esprit humain» in termini matematici<sup>83</sup>.

Sebbene la comprensione del lavoro di Condorcet necessiterebbe di una sua inclusione all'interno di un più ampio momento culturale<sup>84</sup>, basterà qui ricordare come esso costituisse una lucida sintesi di una vera e propria *mathématique sociale*, che mirava

81 Si pensi ad esempio a Mercier, che nelle prime pagine del suo *Tableau de Paris*, non rinuncia a formulare alcune precisazioni sul presunto numero degli abitanti della capitale, chiamando in causa la scientifica autorità di Buffon: «M. de Buffon (...) soutient que la force de cette ville pour le maintien de sa population a augmenté depuis cents ans d'un quart, et que sa fécondité est plus suffisante pour sa population. Chaque mariage, dit-il, produit quatre enfants. Il se fait chaque année environ quatre à cinq mille mariages, et le nombre des baptêmes mont à dix-huit, dix-neuf, et vingt mille. Ainsi ceux qui entrent à la vie, semblent égaler en nombre ceux qui en sortent; proportion qui a quelque chose d'admirable, et qui démontre à l'œil attentif un plan soutenu dans la circulation de la vie et de la mort. (...) Il meurt à Paris, année commune, vingt mille personnes environs; ce qui, selon la même observation, paraît donner une population de sept cent mille âme, en comparant trente-cinq vivants pour un mort. Toutes les grands hivers augmentent cette mortalité. Elle s'est trouvée en 1709, de 30000, en 1740, de 24000. D'après les mêmes observations, il naît à Paris plus de garçons que de filles, et il y meurt plus d'hommes que de femmes, non seulement dans la proportion de naissances des mâles, mais encore considérablement au-delà de ce rapport.» (MERCIER, *Tableau de Paris*, cit., vol. 1, pp. 65-66).

82 JEAN-NICOLAS DE CARITAT MARQUIS DE CONDORCET, «Tableau général de la science qui a pour objet l'application du calcul aux sciences politiques et morales», *Journal d'instruction sociale*, 29 juin 1793, pp. 105-128; 6 juillet 1793, pp. 166-84.

83 VINCENZO FERRONE, «Il dibattito su probabilità e scienze sociali nel secolo XVIII», in Id., *Una scienza per l'uomo. Illuminismo e Rivoluzione scientifica nell'Europa del Settecento*, Torino, Utet, 2007, pp.65-95.

84 In particolare, il lavoro di Condorcet meriterebbe un'analisi più approfondita nel senso di un'indagine accurata dei legami culturali che si instaurano tra i meccanismi della ricerca propriamente matematica (come, ad esempio, nel caso del calcolo delle probabilità) e la riflessione su tempi sociali più ampi, che vedono i *philosophes* ricorrere al perfezionamento degli strumenti più adeguati per ricondurre anche i fenomeni umani all'interno di una comprensione 'esatta'. Cfr. FERRONE, cit.; GEORGE GUSDORF, *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, Paris, Payot, 1966; SERGIO MORAVIA, *La scienza della società in Francia alla fine del secolo XVIII*, Firenze, Olschki, 1967; Id., *Il pensiero degli «idéologues». Scienza e filosofia in Francia (1780-1815)*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

alla razionalizzazione di ogni ricerca nell'ambito delle scienze sociali, e che si poneva come lucida conclusione di una tendenza di lungo periodo, tesa a una conoscenza del mondo in termini razionali. Se il progresso delle scienze 'esatte' aveva radicato tale razionalizzazione nella riduzione matematica e geometrica degli specifici fenomeni, nel corso del Settecento il raffinamento di questi ultimi porta infatti a un ripensamento di ogni campo del sapere tale da mettere in discussione anche l'interpretazione dei 'fatti umani', di cui si tenta un riconduzione logica entro modelli matematici astratti.

Tuttavia, per quanto riguarda l'indagine sulle popolazioni, il XVIII secolo mostra ancora la propria immaturità per una osservazione propriamente scientifica delle modalità di aggregazione umana e di distribuzione sul territorio, e del resto, la formazione di una vera e propria scienza demografica è del tutto inattuale, dovendosi ancora perfezionare gli strumenti statistici necessari ed essendo ancora inefficiente il sistema di raccolta di dati da parte delle amministrazioni. Queste ultime avevano, tuttavia, già da tempo provveduto a una sorta di 'censimenti' che, pur nella loro incompletezza e incoerenza, proprio tra XVII e XVIII secolo alimentavano quell'esigenza di conoscenza 'sociale' che, prima ancora di interessare la riflessione intellettuale, costituiva un elemento critico della politica 'reale'. In effetti, i numerosi tentativi di quantificazione demografica che dall'epoca di Colbert alla vigilia della Rivoluzione avevano tentato, invano, di dare un numero e un volto precisi alla popolazione francese, sono da valutarsi nel quadro di un raffinamento delle pratiche governative, determinate da esigenze pratiche di amministrazione e ispirate a una comprensione dello stato attuale delle cose per un intervento razionale, mirato ed efficace su determinati aspetti dell'ordine esistente.

Proprio per questo, anche le riflessioni utopiche non si sottraggono alla considerazione delle dimensioni della popolazione e, per quanto affidata generalmente ad accenni fugaci, l'esposizione del migliore dei governi possibili non ignora il problema umano, la cui composizione influenza il benessere stesso dello stato<sup>85</sup>.

---

85 La riflessione sull'aspetto demografico in relazione alla costituzione e alla felicità di un popolo, prendeva le mosse generalmente da un'analisi politica sulle forme di governo, il cui valore veniva suggerito sulla base delle caratteristiche complessive del Paese su cui si instaurava. Se già Montesquieu aveva affrontato il legame esistente tra ciascuna possibilità di governo e il clima del territorio, la sua analisi era suscettibile di un ulteriore approfondimento, che si sviluppa nella considerazione della dimensione della popolazione quale variabile essenziale nella scelta di una costituzione adeguata al paese. Tra le posizioni più celebri, troviamo poi quella di Rousseau: «Comme la nature a donné des termes à la stature d'un homme bien conformé, passés lesquels elle ne fait plus que des Géants ou des Nains, il y a de même, au égard à la meilleure constitution d'un État, des bornes à l'étendue qu'il peut avoir, afin qu'il ne soit ni trop grand pour pouvoir être bien gouverné, ni trop petit pour pouvoir se maintenir par lui-même. Il y a dans tout corps politique un *maximum* de force qu'il ne sauroit passer, et duquel souvent il s'éloigne à force, plus il se relâche, et

Così ad esempio, anche l'utopia di Morelly, sulle cui specificità avremo modo di soffermarci, ricorda l'importanza di una razionale distribuzione della popolazione, che si concretizza nell'uniformazione delle città a un medesimo livello demografico:

I. Comme dans chaque Cité les Tribus n'excéderont point, ou que de très peu, un certain nombre de Familles, & n'excéderont jamais un certain nombre de Tribus de plus d'une, l'étendue de chaque Cité sera à peu près égale, *selon la Loi II distributive*.<sup>86</sup>

La distribuzione della popolazione assume inoltre un'importanza centrale all'interno di una messa in discussione del rapporto città-campagna, a sua volta elemento essenziale di una meditazione sui meccanismi produttivi e sulle possibilità di una politica economica efficiente. Complementare alla riflessione sulla distribuzione urbana è infatti il discorso sul popolamento delle campagne, che assume un peso rilevante nel quadro economico prospettato dall'approccio fisiocratico, per il quale il benessere dello stato si trova indissolubilmente legato alla produttività agricola, primo motore di sviluppo e fulcro di un sistema sociale e morale di fondamentale importanza all'interno dell'Illuminismo e, più in particolare, del contesto francese della seconda metà del XVIII secolo. Ne *L'ami des hommes ou Traité sur la population* (da 1756) il *marquis de Mirabeau* aveva messo chiaramente in luce l'esigenza di una rivalutazione delle campagne e di una riconsiderazione del loro potere economico, e con la celebre immagine dell'albero come metafora dello stato aveva rilevato l'importanza dell'agricoltura come unica fonte del buon funzionamento generale<sup>87</sup>. Spetta tuttavia a

---

en général un petit état est proportionnellement plus fort qu'un grand. (...) On peut mesurer un corps politique de deux manières; savoir, par l'étendue du territoire, et par le nombre du peuple, et il y a, entre l'une et l'autre de ces mesures, un rapport convenable pour donner à l'État sa véritable grandeur: ce sont les hommes qui font l'État, et c'est le terrain qui nourrit les hommes, ce rapport est donc que la terre suffise à l'entretien de ses habitants, et qu'il y ait autant d'habitants que la terre peut nourrir.» (JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Contrat social*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. III, 1964, p. 388). A più riprese Rousseau manifesta la sua preferenza per lo stato piccolo, sia perché proporzionalmente è più forte di quello grande, in virtù soprattutto della più facile possibilità amministrativa, sia perché esso è più favorevole alle libertà: «Supposons que l'État soit composé de dix-mille Citoyens. Le Souverain ne peut être considéré que collectivement et en corps: Mais chaque particulier en qualité de sujet est considéré comme dix-mille est à un: C'est à dire que chaque membre de l'État n'a pour sa part que la dix-millième partie de l'autorité souverain, quoi qu'il lui soit soumis tout entier. Que le peuple soit composé de cent-mille hommes, l'état des sujets ne change pas, et chacun porte également tout l'empire des loix, tandis que son suffrage, réduit à un cent-millième, a dix fois moins d'influence dans leur rédaction. Alors le sujet restant toujours un, le rapport du Souverain augmente en raison du nombre des Citoyens. D'où il suit que plus l'État s'agrandit, plus la liberté diminue.» (Ivi, cit., p. 397).

86 ÉTIENNE GABRIEL MORELly, *Code de la nature, ou Le véritable esprit des lois*, 1755, pp. 197-198.

87 «L'État est un arbre, les racines sont l'Agriculture, le tronc est la Population, les branchées sont l'Industrie, les feuilles sont le Commerce proprement dit & les Art. C'est de ses racines que l'arbre tire le suc nourricier; elles jettent une infinité de rameaux & de chevelées même imperceptibles, qui tous attirent la substance de la terre: cette substance devient sève, le tronc se renforce & jette à une quantité de branches, qui, lorsque la sève est abondante, prospèrent en proportion de la vigueur du

François Quesnay e Pierre-Samuel Du Pont de Nemours il compito di articolare una sistematica argomentazione del cuore della dottrina fisiocratica, nei rispettivi *Tableau économique* (1758) e *La physiocratie* (1768). Se non è qui possibile approfondire i nodi problematici del sistema fisiocratico<sup>88</sup>, pare tuttavia interessante ricordarne alcuni aspetti, funzionali alla comprensione di una rappresentazione urbana sviluppata nella sfera intellettuale dell'immaginario. In effetti, la costruzione fisiocratica presenta la sua innovazione sotto una duplice dimensione, una prettamente politico-economica e una più ampiamente sociale, giacché la difesa del ruolo dell'agricoltura confluisce presto in un ripensamento della comunità fondato sul concetto di un ordine naturale esistente. La superiorità dell'agricoltura sul commercio diventa così il perno dell'opposizione a quelle pratiche mercantilistiche che in Francia si erano sviluppate attraverso una politica ispirata a una limitazione e regolamentazione degli scambi e, soprattutto, mediante un intervento statale giudicato ingombrante e inattuale. I fisiocrati, recuperavano invece la figura dell'agricoltore (o meglio del proprietario terriero) esaltandone le virtù morali, e soprattutto ponendolo al centro di un processo di sviluppo economico che partiva dalle produzioni della terra per giungere, solo in ultima istanza, al commercio; i benefici di quest'ultimo sono in grado di esprimersi poi solo in presenza di un principio di *laissez-faire* che, contrariamente a quanto riformulato nelle teorie liberali ispirate al pensiero di Adam Smith<sup>89</sup>, sostiene la libertà degli scambi non di per sé, ma in funzione di un ideale

---

tronc, & sont tellement vivifiées, qu'elles sembleroient pouvoir se passer des racines dont l'opération & le travail sont si éloignés, que le rapport en est presque inconnu aux branches; mais se quelque cause funeste venoit à les déranger, la branche ingrate seroit la première à se ressentir de la languer qui se répandroit dans l'arbre entier.» (MIRABEAU, *L'ami des hommes*, Avignon, vol. 2, 1758, p. 10, II° ed.) Continua poi ricordando la fragilità del commercio: «Le suc alimentaire finit sa course par la production des feuilles, qui sont la partie de l'arbre la plus brillante & la plus agréable, qui lui sont nécessaires comme étant propres à recevoir & attirer les influences de la pluie & de la rosée, secours étrangers au sol naturel, mais favorables à la nutrition & prospérité de l'arbre. Cette partie brillante cependant est la moins solide, & la plus exposée aux coups de l'orage. Le hâle suffit pour la dessécher & la détruire.» (Ivi, pp. 9-10).

88 Cfr. MANUELA ALBERTONE, *Moneta e politica in Francia. Dalla Cassa di Sconto agli assegni (1776-1792)*, Bologna, Il Mulino, 1992; YVES CITTON, *Portrait de l'économiste en physiocrate: critique littéraire de l'économie politique*, Paris, L'Harmattan, 2001; RENÉ GRANDAMY, *La Physiocratie: théorie générale du développement économique*, Paris, Mouton, 1973; HENRY HIGGS, *The Physiocrats: six lectures on the French economists of the 18<sup>th</sup> Century*, Fairfield, Augustus M. Kelley, 1989; ALBERT O. HIRSCHMAN, *The Passions and the Interests: political arguments for capitalism before its triumph*, Princeton, Princeton University Press, 1977; TERENCE W. HUTCHINSON, *Before Adam Smith: the emergence of political economy. 1662-1776*, Oxford, Basil Blackwell, 1988; GIULIA MARIA LABRIOLA, *La fisiocrazia come scienza nuova: economia e diritto fra antico e moderno*, Napoli, Editoriale scientifica, 2004; ROLAND L. MEEK, «The Interpretation of the *Tableau Économique*», *Economica*, vol. 27, n. 108, nov. 1960, pp. 322-347; Id., *The Economics of Physiocracy: essays and translations*, Cambridge, Harvard University Press, 1963; JEAN-CLAUDE PERROT, *Une histoire intellectuelle de l'économie politique: XVIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992; LIANA VARDI, *The Physiocrats and the World of the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

89 *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, fu pubblicato solo nel 1776, ma la

agrario la cui superiorità resta il cardine dell'intero sistema. L'esaltazione della terra e del lavoro su di essa non è allora da valutarsi come rielaborazione di un ipotetico 'stato originario' in cui l'uomo vive armoniosamente in comunione con la natura, quanto piuttosto come progetto di strutturazione sociale, che fa perno sulla 'classe' dei proprietari terrieri quali unica fonte della ricchezza complessiva dello stato, giacché solo il loro investimento nelle campagne produce quei beni primari che l'industria trasforma e il commercio rende accessibili, avvantaggiandone l'intera comunità. Nelle intenzioni della scuola fisiocratica, l'elaborazione di una dottrina politica economica diventa quindi un vero e proprio programma sociale le cui fondamenta sono stabilite nell'individuazione di una gerarchia dei rapporti di produzione e di una morale che, non esente dall'eco di quella mitica immagine del rapporto uomo/natura tanto rilevante nel corso del XVIII secolo, costringe a un ripensamento radicale della virtù, delle possibilità di una sua distorsione e del suo ruolo all'interno di un'interazione civile ripensata in termini politico-economici. Se alla base delle istanze fisiocratiche permane l'esigenza di una riorganizzazione del sistema politico-economico, le cui variabili sono sottoposte a una scomposizione scientifica evidente nelle tavole dell'opera di Quesnay, di fatto veniva posto in nuova luce il problematico rapporto città/campagna, ora riformulato sulla base di una gerarchizzazione produttiva e morale. Proprio per questo, il confronto con la fisiocrazia resta una costante fondamentale nel pensiero illuminista del secondo Settecento, cui non poterono certo sottrarsi le riflessioni utopiche.

Tuttavia, queste ultime sembrano porgersi nei confronti dei cardini della fisiocrazia in maniera ambivalente, giacché se da una parte ne recuperano l'immaginario agricolo, manifesto nella descrizione delle campagne ben curate e produttive, dall'altra lo pongono in rapporto di subordinazione rispetto al fulcro utopico, che risiede nella città. Eppure, sebbene l'utopia preveda una riorganizzazione civile all'interno di uno spazio che è prima di tutto uno spazio urbano, la definizione di esso non è possibile se non all'interno di una considerazione più ampia sulle caratteristiche del territorio di insediamento; non potendo il discorso urbano prescindere completamente da quello sulle terre circostanti, anche l'utopia si interessa così al loro ripensamento, ponendo all'attenzione del lettore la necessità di un popolamento delle campagne che, per quanto in parte subordinato alla sopravvivenza stessa delle città, diventa un elemento importante dell'intera costruzione.

---

sua redazione cominciò già nel 1767, al momento del rientro in patria dell'autore, a seguito del viaggio sul continente che lo aveva condotto a Parigi, dove aveva fatto la conoscenza, tra gli altri, di Quesnay.

Se solo nella seconda metà del XVIII secolo il contrasto tra città e campagna viene ridefinito in termini scientifici, subordinati appunto alla riflessione politico-economica, esso aveva trovato posto in precedenti espressioni dell'utopia. Anche senza attendere l'elaborazione teorica fisiocratica, gli obblighi produttivi imposti alle campagne da parte delle agglomerazioni urbane, per natura escluse dalle materie prime necessarie alla sopravvivenza, costituiscono un problema congenito, che il paradigma utopico intende risolvere mediante l'applicazione di precise scelte demografiche, che diventano vera e propria riorganizzazione e redistribuzione del lavoro<sup>90</sup>. Così, ad esempio, Fénelon aveva scritto nel celebre romanzo *Les Aventures de Télémaque* (1699)<sup>91</sup>:

90 Pare opportuno precisare come il problema del rapporto tra città e campagna avesse trovato in Thomas More un grande interprete, avendo egli strutturato un sistema in cui gli abitanti di Utopia non vivevano esclusivamente nell'una o nell'altra realtà, ma cambiavano ciclicamente per risiedere un certo periodo in città e un altro in campagna. Se il rapporto tra le due possibilità spaziali, e culturali, non interessa affatto i modelli di comunità immaginarie elaborati dalla filosofia antica, il rinnovamento del paradigma operato da More passa anche attraverso l'introduzione di tale nodo critico come elemento essenziale dell'intera rappresentazione. Nell'ordine istituito nell'isola utopica, la città non domina incontrastata sulla natura circostante ma, pur costituendo un punto privilegiato, vi si inserisce in maniera armonica, che la stessa rotazione prevista per gli abitanti asseconda e mantiene.

91 Pare qui opportuno aprire una breve parentesi per giustificare la presenza dell'opera di Fénelon all'interno di un discorso interessato a un periodo cronologico posteriore. L'utilizzo de *Les Aventures de Télémaque* sembrerebbe, infatti, attivare un notevole ampliamento del campo di indagine, che a sua volta si imbatterebbe nel rischio di una valutazione delle fonti a prescindere dagli effettivi contesti di produzione e solo sulla base di idee che, nell'arco di un secolo, ritornano, modificandosi, ma mantenendo sostanzialmente inalterato il nucleo di fondo. Tuttavia, pur con le dovute cautele, il testo di Fénelon occupa un posto talmente rilevante nel panorama culturale settecentesco da consentire il suo coinvolgimento in una ricerca incentrata sulla seconda metà del XVIII secolo. Due diversi tipi di fattori sembrerebbero avallare tale scelta: innanzi tutto il successo generale dell'opera, quindi le sue più immediate conseguenze in alcuni nodi problematici della riflessione illuminista. Nel primo caso, è nota la fortuna del romanzo, divenuto presto un testo di riferimento importante nella formazione giovanile. Nella voce «Périgord» dell'*Encyclopédie* lo *chevalier* de Jaucourt scriveva: «Mais le Périgord doit à jamais se glorifier d'avoir donné le jour à M. de Fénelon, archevêque de Cambrai. On a de lui cinquante - cinq ouvrages différens; tous partent d'un cœur plein de vertu, mais son Télémaque l'inspire. On apprend, en le lisant, à s'y attacher, dans la bonne comme dans la mauvaise fortune, à aimer son père & sa patrie, à être roi, citoyen, ami, esclave même si le sort le veut. Trop heureuse la nation pour qui cet ouvrage pourroit former un jour un Télémaque & un Mentor. Il a substitué dans ce poème une prose cadencée à la versification, & a tiré de ses fictions ingénieuses, une morale utile au genre humain. Plein de la lecture des anciens, & né avec une imagination vive & tendre, il s'étoit fait un style qui n'étoit qu'à lui, & qui couloit de source avec abondance. Les éditions du Télémaque furent innombrables. Il y en a plus de trente en anglois, & plus de dix en hollandois. C'est en vain qu'en examinant ce poème à toute rigueur, on a cru y reprendre des descriptions trop uniformes de la vie champêtre, il est toujours vrai que cet ouvrage est un des plus beaux monumens d'un siècle florissant. Il valut à son auteur la vénération de toute l'Europe, & lui vaudra celle des siècles à venir. (...) Voici son épitaphe, qui n'est pas un éloge; mais un portrait.» («Périgord», in *Encyclopédie*..., Neuchastel, chez Samuel Faulche, vol. XII, 1752). La prosecuzione del successo dell'opera ben oltre la scomparsa del suo autore (1715) è così confermata dai contemporanei, nutriti di quella lettura, così come di altri testi di Fénelon, tra cui il celebre *Traité de l'éducation des filles* (1687), la cui influenza su Rousseau si fa sentire a proposito dell'educazione di Sophie nell'*Émile, ou De l'éducation* (1762). Al di là delle specificità legate al pensiero prettamente pedagogico, che costringerebbero a un ampliamento alquanto consistente, basterà qui sottolineare come in realtà sia l'intero discorso educativo di Fénelon a risultare di notevole interesse per la cultura illuminista, con particolare riferimento alla seconda metà del secolo. Del resto, proprio la cresciuta fiducia nella possibilità di una trasformazione concreta, che l'educazione è suscettibile di

Ensuite Mentor sortit de la Ville avec Idomenée, & trouva une grande étendue de terres fertiles qui demeuroient incultes, d'autres n'étoient pas cultivées qu'à demi par la négligence & la pauvreté des laboureurs, qui manquant d'hommes (...) Mentor voyant cette campagne désolée, dit au Roi: la terre ne demande ici qu'à enrichir les habitants; mais les habitants manquent à la terre. Prenons donc tous ces artisans superflus qui sont dans la Ville, & dont les métiers ne serviroient qu'à dérégler les mœurs, pour leur faire cultiver ces plaines & ces collines.<sup>92</sup>

In effetti, il consumo di beni, ed in particolare quello delle derrate alimentari, assume proporzioni consistenti per gli ambienti urbani che, impossibilitati nella produzione autonoma dei prodotti necessari, sono costretti a provvedervi attraverso il commercio; e sebbene quest'ultimo possa esprimersi in forme di commercio internazionale più o meno consistenti, l'approvvigionamento basilare delle città è garantito da un sistema di scambio interno agli stati. Il peso rilevante delle esportazioni locali verso le città è del resto un elemento essenziale della critica all'urbanità in termini di parassitismo economico, a sua volta determinante una riconsiderazione della campagna soprattutto nel corso del XVIII secolo all'interno sia di un discorso politico-economico-morale specifico, sia di un paradigma letterario che, a partire dalla bucolica esaltazione della vita agreste, giungeva a un ripensamento del rapporto tra uomo e natura dai caratteri innovativi, in parte rintracciabili nell'utopia.

### *Isolamento della città utopica*

Per quanto l'accesso alla realtà urbana dell'utopia sia contestualizzato all'interno di un rapporto complesso tra la campagna circostante e il vero e proprio nucleo aggregativo, tutte le costruzioni utopiche condividono un medesimo carattere di isolamento che può o meno rispecchiarsi nella chiusura fisica della città al mondo esterno. La stessa natura

---

attivare, non può che recuperare le espressioni di quella 'nuova' pedagogia che, se in Rousseau avevano trovato straordinario interprete, già da tempo avevano cominciato a insinuarsi nella riflessione intellettuale. L'interesse per Fénelon è allora legato non soltanto all'interessamento per il romanzo avventuroso, che resta comunque un elemento importante del successo riscosso, ma anche per una meditazione sull'educazione e, soprattutto, sulle possibilità di azione civile e di miglioramento umano che le vengono riconosciute. Cfr. HOWARD C. BERNARD, *Fénelon on Education*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966; MAGALI FOURGNAUD, «Du conte didactique au conte philosophique. De Fénelon à Saint-Hyacinthe», *Dix-huitième siècle*, n. 44, 2012, pp. 461-483; HENRI GOUHIER, *Fénelon philosophe*, Paris, Vrin, 1977; ROBERT GRANDEROUTE, *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Paris-Genève, Slatkin, 1985; CARLO PANCERA, *Il pensiero educativo di Fénelon*, Firenze, La Nuova Italia, 1991.

- 92 FÉNELON, cit., t. II, p. 244. Scrive ancora: «Une grande ville fort peuplée d'artisans occupés à amollir les mœurs par les délices de la vie, quand elle est entourée d'un royaume pauvre & mal cultivé, ressemble à un monstre dont la tête est d'une grosseur énorme, & dont tout le corps exténué & privé de nourriture n'a aucune proportion avec cette tête. (...) Idomenée a présentement un peuple innombrable, & infatigable dans le travail, qui remplit toute l'étendue de son pays; tout son pays n'est plus qu'une seule ville; Salente n'en est que le centre.» (Ivi, t. II, p. 183).



irreale della costruzione utopica comporta l'impiego di meccanismi rappresentativi che alimentano la frattura tra il mondo della contingenza e quello dell'immaginario rendendo impensabile una loro sovrapposizione e necessario un loro confronto. Raymond Ruyer<sup>93</sup> e Lewis Mumford<sup>94</sup>, interessati per altro a differenti tipi di ricostruzioni storiche, sottolineano a più riprese come l'isolamento caratteristico di Utopia non dipenda soltanto da esigenze legate alla struttura letteraria, la cui netta distinzione tra mondo reale e mondo immaginario consente la considerazione del progetto utopico come modello ideale di realtà. La separazione, naturale o artificiale, dal resto del mondo garantisce infatti protezione alla comunità ideale, al riparo da qualsiasi forma di possibile ingerenza esterna, la cui negatività non viene messa in discussione; allo stesso tempo, proprio il distacco territoriale consente la riaffermazione della distanza strutturale che intercorre tra i due universi e i rapporti antitetici in cui sono messi i principi fondamentali di entrambi.

Se nell'Utopia di More lo stesso fondatore Utopo aveva provveduto alla messa in opera della scissione, avendo fatto tagliare «la terra per 15 miglia dalla parte dov'era unita al continente»<sup>95</sup>, tale discontinuità territoriale (che può tramutarsi in discontinuità temporale) diventa un elemento chiave dell'intera costruzione. Allo stato ideale il lettore accede dopo peripezie più o meno avventurose, ma generalmente caratterizzate da una presenza del 'caso' come fattore determinante<sup>96</sup>; proprio la casualità della scoperta, tiene al sicuro i mondi immaginati, separati dalla realtà da chilometri di oceano, dallo spazio, da terre di problematica esplorazione, o infine dal tempo, dimensione ultima che conferma la scissione tra le due comunità, tra l'esempio del reale e il modello ideale<sup>97</sup>.

93 RUYER, *L'utopie et les utopistes*, cit., p. 50

94 MUMFORD, *Storia dell'utopia*, cit., pp. 24-29.

95 MORE, cit., p. 56.

96 Si legge ad esempio: «Je suis fâché de ne pouvoir leur tracer la route de cette terre fortunée; mais il est défendu d'en marquer la position sur aucun carte; & d'ailleurs on n'y peut arriver, qu'en ne la cherchant point.» (MARTIGNY, *Le voyage d'Alcimédon ou le naufrage qui conduit au port*, in GARNIER, *Voyages imaginaires, songes, visions...*, Amsterdam, vol. 10, 1787, p. 15, I° ed. Amsterdam, 1751). Proprio la casualità che spesso contraddistingue la scoperta del mondo utopico implica l'assunzione di un peso considerevole del 'viaggio' come espediente concettuale-letterario, su cui si sono particolarmente concentrati alcuni studi, fra cui: VITA FORTUNATI, «Scrittura di viaggio e scrittura utopica tra realtà e finzione», in RAFFAELLA BACCOLINI – VITA FORTUNATI – NADIA MINERVA (a cura di), *Viaggi in Utopia*, Ravenna, Longo Editore, 1996, pp. 13-19; CARMELINA IMBRONSCIO, «Du rôle ambigu du voyageur en utopie», in Id. (dir.), *Requiem pour utopie? Tendances auto-destructives du paradigme utopique*, Pisa, Libreria Goliardica, 1986, pp. 123-134; NADIA MINERVA, «Viaggi verso utopia. Viaggi in utopia. Dinamica del movimento e della stasi», in BACCOLINI – FORTUNATI – MINERVA, cit., pp. 39-47; ALBERTO PETRUCCIANI, *La finzione e la persuasione. L'utopia come genere letterario*, Roma, Bulzoni Editore, 1983, p. 154 e sgg.; RACAULT, *Nulle part et ses environs*, cit., p. 16 e sgg - p.392 e sgg.).

97 Pare opportuno sottolineare come l'isolamento possa implicare anche la formulazione di un modello economico autarchico, la cui assolutezza è stemperata dalla frequente presenza del commercio come elemento importante. Tuttavia, nell'ambito di una più ampia riflessione sulle virtù e i vizi

L'isolamento territoriale, indice di un isolamento politico, economico e morale che giustifica l'elaborazione stessa del paradigma utopico, può allora manifestarsi nella chiusura dell'ambiente urbano ad opera di imponenti cinte murarie e opere difensive. È questo ad esempio il caso della città descritta dal *marquis* de Lassay che narra lo stupore del suo protagonista di fronte alla maestosità delle Fortezze collocate a protezione delle entrate urbane:

...il y a aussi des Forteresse qui sont celle qui nous vîmes en arrivant, situées aux deux côtés de l'embouchure de la rivière sur laquelle leur Capitale est bâtie, qui en défendent l'entrée, qui est la seule par où l'on puisse venir chez eux par la Mer, & qui est aussi celle par où nous abordâmes, n'y ayant pas un seul lieu où l'on puisse aborder le long de la Côte, qui est tout remplie des Rochers.<sup>98</sup>

O nella descrizione offerta da Perrot Nicolas D'Ablancourt:

Le mur de la ville étoit fort haut & de couleurs changeantes comme l'arc-en-ciel. Elle avoit quatre portes, quoiqu'Homère n'en mette que deux, les deux premières regardoient la plaine de la nonchalance, l'une de fer & l'autre de terre, par où sortent les songes affreux & mélancoliques; les deux autres sont tournées vers le port, l'une de corne & l'autre d'ivoire, qui est celle par où nous entrâmes.<sup>99</sup>

Pare opportuno ricordare come il peso dato alla delimitazione esterna definita dalla cinta muraria sia un elemento centrale della definizione stessa di città, ancora vivo nell'*Encyclopédie*, dove la presenza di mura era una delle possibili caratterizzazioni delle comunità urbane. Tuttavia, l'isolamento della città ideale non si concretizza solo attraverso la netta scissione tra esterno e interno stabilita dall'immobilismo grandioso di cinta murarie artificialmente costruite, ma anche mediante l'inserimento di ostacoli naturali, che suggeriscono i confini della città precisandone le forme esteriori, e che la proteggono da indesiderate incursioni. Le barriere naturali che limitano e nascondono

---

determinati dal commercio le utopie letterarie ricordano spesso i danni che esso può creare alla moralità dei popoli insieme a un'esaltazione della vita frugale e sobria tipica delle società ideali.

98 ARMAND-LÉON DE MADAILLAN DE LESPARRÉ MARQUIS DE LASSAY, *Relation du royaume des Féliciens: peuples qui habitent dans les terres australes, dans laquelle il est traité de leur origine, de leur religion, de leur gouvernement, de leurs mœurs et de leurs coutumes*, in *Recueil des différentes choses*, Lausanne, Marc-Mic. Bousquet, 1756, pp. 365-366. Si pensi ancora al caso della comunità descritta da Campanella, dove la città, divisa in sette gironi, prevede inespugnabili fortificazioni a protezione di ognuno di essi, ripetendo il modulo della chiusura fisica dell'ambiente urbano a più riprese, fino al raggiungimento del centro di tutto: «...ma sta in modo che, se fosse espugnato il primo girone, bisogna più travaglio al secondo e poi più; talché sette fiate bisogna espugnarla per vincerla. Ma io son di parer, che neanche il primo si può, tanto è grosso il terrapieno, e ha valguardi, torrioni, artilleria e fossati di fuori.» (CAMPANELLA, cit., p. 5).

99 PERROT NICOLAS D'ABLANCOURT, *Histoire véritable de Lucien traduite et continuée par Perrot D'Ablancourt*, in *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, t. XIII, Amsterdam, 1787 (la prima traduzione fu edita a Parigi nel 1654, ma ottenne un tale successo da essere ripubblicata a più riprese).

richiamano allora un rapporto con la natura complesso, ancor più problematizzato dalla riflessione illuminista, che l'utopia tenta di formulare secondo parametri originali rispetto ad altri generi letterari<sup>100</sup>.

Numerosi sono così gli esempi di città ideali celate da una vegetazione talmente ricca da sembrare impenetrabile o da rocce inespugnabili. Si pensi ad esempio all'*Eldorado* descritto da Voltaire (1759) circondato da «des rochers inabordables et de précipices»<sup>101</sup> tali da proteggerlo dalla rapacità delle nazioni europee, oppure alla difficoltà di accesso sperimentata già da Jacques Massé nell'opera di Simon Tyssot de Patot (1710) :

Nous descendîmes la montagne avec assez de facilité, à cause qu'elle avoit là beaucoup de talus. Au pié il y avoit un fossé large & profond, qu'il falut encore passer à la nage: c'étoit une des barrières du Pays, où l'on n'avoit point fait bâtir de Pont pour en faciliter ou l'entrée ou la sortie.<sup>102</sup>

Ma la rappresentazione più suggestiva ci è offerta da Rousseau che nella *Nouvelle Héloïse* (1761) inserisce una sorta di *excursus*<sup>103</sup> utopico all'interno della narrazione, nascondendolo al riparo da sguardi indiscreti:

Ce lieu, quoique tout proche de la maison, est tellement caché par l'allée couverte qui l'en sépare, qu'on ne l'aperçoit de nulle part. L'épais feuillage qui l'environne ne permet point à l'œil d'y pénétrer, et il est toujours soigneusement fermé à clef. À peine fus-je au-dedans, que, la porte étant masquée par des aunes et des coudriers qui ne laissent que deux étroits passages sur les côtés, je ne vis plus en me retournant par où j'étais entré, et, n'apercevant point de porte, je me trouva là comme tombé des nues.<sup>104</sup>

Protetto e isolato da una folta vegetazione, che assume la funzione di una sorta di cinta

100 Si fa qui riferimento al rapporto tra il paradigma utopico e il modello letterario della pastorale, le cui differenze sono state messe in luce in GUILLAUME ANSART, *Réflexion utopique et pratique romanesque au siècle des Lumières*. Prévost, Rousseau, Sade, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999.

101 VOLTAIRE, *Candide*, in *Romans et contes*, Paris, Flammarion, 1966, p. 215.

102 SIMON TYSSOT DE PATOT, *Voyage et aventures de Jacques Massé*, Bordeaux, chez Jacques l'aveugle, 1710, p. 115.

103 Al di là dei problemi posti da un'interpretazione in senso utopico dell'*Élysée* di Rousseau, pare opportuno qui evidenziare l'appartenenza formale di tale descrizione a una modalità letteraria di notevole successo nel Settecento, ovvero l'inserimento del mondo ideale all'interno di una narrazione più ampia. Soprattutto nella seconda metà del secolo si registra infatti l'incremento di descrizioni di comunità ideali inserite entro strutture narrative complesse; esse sono allora episodi specifici che non rendono utopico l'intero testo, ma che lo completano, accrescendone l'eventuale complessità letteraria e concettuale. Uno degli esempi certamente più celebri è costituito dall'*Eldorado* del *Candide* di Voltaire: tra i tanti luoghi visitati e le tante peripezie narrate, compare un paese stupendamente ospitale, ricco, saggio e virtuoso, insomma, utopico. Eppure, Voltaire non si sofferma a lungo sulla descrizione di quel mondo, ma accennando alle incredibili meraviglie, riesce a innescare nel lettore il richiamo di un'intera tradizione utopica cui *Eldorado* viene immediatamente comparato.

104 JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Paris, Librairie Générale Française, 2002, pp.533-534.

muraria, l'*Élysée* si trova separato dal mondo esterno e lo spettatore vi accede a fatica, attraverso la necessaria sperimentazione di un disorientamento quasi paralizzante, indice della completa scissione tra la realtà fino ad allora conosciuta e l'utopismo di uno spazio altro<sup>105</sup>. Lo smarrimento implicito nell'impatto con la scoperta è del resto variabile narrativa fondamentale di tutte le produzioni utopiche, dove solo in un secondo momento il viaggiatore si lascia persuadere dall'ordine cui si trova di fronte riacquistando un nuovo equilibrio. Avremo modo di osservare come Claude-Nicolas Ledoux riesca a rendere con particolare suggestione il sentimento di uno stato di esitazione seguito da una rinnovata sicurezza al momento di accesso alla sua immaginaria città di Chaux, riproponendo un problematico rapporto tra artificio della città e composizione naturale fortemente influenzato da suggestioni filosofiche e letterarie tardo settecentesche.

### *Pianificazione urbana*

Premessa dall'eventualmente esplicita dichiarazione dell'estensione territoriale e delle dimensioni demografiche, la descrizione utopica si sviluppa nell'esposizione di un modello di città complessivamente pianificata secondo un rigore geometrico che caratterizza tutte le espressioni utopiche. La logica fondante dell'intero sistema, che giustifica quelle produzioni da altre forme fantastiche dell'immaginario, si riflette nella fisicità dell'ambiente cittadino, che anzi ne diviene vera e propria manifestazione visibile.

Molteplici sono poi i meccanismi descrittivi in grado di dare forma a tale logica geometrica propria del sistema e dello sviluppo urbano, giacché molte sono le variabili che incidono sull'aspetto finale della città che può essere osservato nella disposizione delle sue strade, nell'allineamento dei palazzi, nell'altezza degli edifici, nel coordinamento tra diversi quartieri, ecc. Troviamo così la descrizione di More, che sottolinea la forma generale della città ma anche alcuni specifici aspetti delle sue strutture:

...è di forma quasi quadrata (...) Le piazze son tracciate in modo acconcio [cinte da alte mura] sia pei trasporti che contro i venti, le case in nessun modo misere, e se ne vedono per file lunghe, che si estendono per interi quartieri, con le facciate

---

105 «Quelle fut ma surprise, en entrant dans cette superbe ville! Je crus être dans un monde nouveau & enchanté. Je ne savais où porter mes pas. Je marchois au milieu de chefs-d'œuvre, qui de tous côtés attiroit mes regards.» (JULIEN-JEAN-JACQUES MOUTONNET DE CLAIRFONS, *Les îles fortunées, ou les aventures de Bathylle et de Cléobule*, in GARNIER, *Voyage, songes, visions...*, Amsterdam, vol. 10, 1787, p. 115, 1<sup>o</sup> ed. 1778).

fronte a fronte, separate da vie larghe 20 piedi (...) Ogni palazzo, di forma mirabile, è a tre piani, di pietra lavorata o mattoni, mentre nell'interno il vuoto è riempito di rottami; i tetti si stendono orizzontalmente, coperti di un battuto che non costa nulla ed è fatto in modo da essere incombustibile e da superare il piombo nella resistenza alle intemperie.<sup>106</sup>

O, per tornare in ambito settecentesco, l'ancor più dettagliata descrizione proposta da Villeneuve che, come anticipato, riserva maggiore peso alla considerazione di elementi urbani spesso lasciati impliciti nello svolgere del discorso. Egli osserva infatti con cura la disposizione delle strade, misurandone l'ampiezza e individuando l'asse principale composto dalla *rue impériale* che, attraversando la città, ne definisce gli spazi all'interno di un'ottica geometrica inflessibile; inoltre, non viene meno l'attenzione per il dato umano, giacché alcune strutture come i portici sono pensati per il conforto degli abitanti:

L'enceinte de cette Ville située à trois lieues de la mer avec laquelle elle communique par un grand canal, est un quarré parfait dont chaque côté a 24 stades de longueurs. La principale rue, appelée impériale, qui traverse la ville dans un des ses diamètres, est terminée par deux arcs de triomphe d'une architecture simple, mais noble & majestueuse, qui lui servent d'entrée. Elle est alignée, ainsi que toutes les autres rues, & large de vingt-quatre toises, sans les portiques qui ont vingt-quatre pieds de larguer sur trente de hauteur, formant deux galeries parallèles, où les gens de pied vont à couvert & marchent commodément sur de grands carreaux de Captsischust.<sup>107</sup>

Non tutte le utopie offrono eguale importanza all'effettiva descrizione della composizione generale delle possibilità urbane, segno dell'avvenuto assorbimento di un immaginario della città similmente strutturato. Eppure, la considerazione della forma complessiva, ricavata sia da descrizioni accurate sia da valutazioni estremamente sintetiche, resta un momento importante del contatto con il paese immaginato. Il

106 MORE, cit., pp. 59-61. O ancora l'originale illustrazione offerta da Campanella che stravolge la concezione stessa degli spazi dei palazzi: «È la città distinta in sette gironi grandissimi, nominati dalli sette pianeti, e s'entra dall'uno all'altro per quattro strade e per quattro porte, alli quattro angoli del mondo spettanti. (...) Entrati dunque per la porta Tramontana, di ferro coperta, fatta che s'alza e cala con bello ingegno, si vede un piano di cinquanta passi tra la muraglia prima e l'altra. Appresso stanno palazzi tutti uniti per giro col muro, che puoi dir che tutti siano uno; e di sopra han li rivellini sopra a colonne, come chiostri di frati, e di sotto non vi è introito, se non dalla parte concava delli palazzi.» (CAMPANELLA, cit., pp. 4-5).

107 VILLENEUVE, cit., t. I, pp. 82-83. Continua: «Cette longue rue est coupée dans le milieu par une vaste place quarrée, où aboutissent dans les angles huit rues, qui rendent dans d'autres places magnifiques, également quarrées, mais de moindre importance. Le centre de la place est décoré de la statue équestre du Prince régnant. Elle n'est pas ridiculement perchée sur un pied d'estal qui est un commencement de colonne, sur lequel on ne peut concevoir qu'un cheval puisse grimper... (...) Chacune des huit rues de la place répondoit à une place quarrée diversement ornée de pyramides, d'obélisques, de statues des bons princes, de trophées des grands capitaines, & de monumens élevés à la mémoire des hommes célèbres dans les sciences & dans les arts.» (Ivi, pp. 84-86).

richiamo e la raffigurazione mentale della città ideale sembra così indispensabile alla scoperta del sistema utopico, di cui costituisce un'importante chiave d'accesso.

Pare tuttavia opportuno sottolineare come l'applicazione rigorosa del principio geometrico non corrisponda soltanto al risvolto pratico della ragione utopica, agente su ogni aspetto della costruzione ed ancor più facilmente reperibile nel disegno urbanistico, ma ne è anzi elemento fondamentale. La pianificazione geometrica dell'ambiente trasferisce infatti sul piano fisico l'astrattezza della radice logico-geometrica che determina l'intera impalcatura utopica; l'organizzazione delle strade, la forma della città, l'armonizzazione razionale delle singole strutture urbane incarnano allora i principi che stanno alla base della costruzione ideale, consentendo di questi una percezione sensoriale continua e altamente educativa, giacché la vista e il contatto fisico con le componenti della città ricorda costantemente ai suoi abitanti i valori fondamentali del nuovo mondo.

Di particolare interesse è poi l'organizzazione spaziale proposta da Morelly; nel *Code de la Nature* (1755) venivano infatti elaborate tredici *lois édiles*, considerate come originale formulazione di linee guida di un *urbanisme* nascente<sup>108</sup>. Sebbene l'attenzione di Morelly verso la struttura fisica della città non assuma un ruolo predominante nell'intera opera, dove l'utopia viene presentata sotto profili politico-sociali che costituiscono il vero centro della trattazione, l'emanazione di un nucleo di regolamentazioni edili testimonia quanto anche la materialità dell'ambiente incida sul funzionamento e l'esistenza stessa dell'intero sistema utopico. Per quanto le leggi di Morelly non aggiungano niente a un immaginario urbano che, di fatto, costituisce un modello rappresentativo diffuso, la loro presenza accanto alle *lois de police*, le *lois distributives*, le *lois pénales*, ecc. è indice di una rappresentazione cittadina che, nei parametri imposti già da una lunga tradizione, sintetizza e manifesta concretamente i principi del nuovo ordine costituito. Inoltre, proprio la formulazione dei criteri compositivi che dovrebbero ispirare la pianificazione urbana a conclusione dell'opera, insieme agli altri tipi di leggi, esplicita le intenzioni riformistiche dell'autore, la cui utopia non si delinea affatto come viaggio nell'immaginario a scopo puramente evasivo, ma manifesta una progettualità matura, indirizzata al concreto miglioramento delle condizioni reali. Il disegno di trasformazione coinvolge ogni possibile aspetto dell'aggregazione umana, dall'ordinamento politico ai rapporti di proprietà, dai costumi all'educazione, dalla ridefinizione degli obblighi statali a quella dell'ambiente

---

108 BACZKO, *Lumières de l'utopie*, cit., p. 298.

materiale; ma ciò che sembra di particolare interesse è la strutturazione di tale costruzione civile all'interno di un discorso dalla duplice dimensione argomentativa, articolandosi come immaginazione di una comunità altra che ha già attivato il ribaltamento delle condizioni esistenti e, allo stesso tempo, come 'elencazione' di una serie di norme che dovrebbero accompagnare la realtà a raggiungere lo stato di felicità augurato. L'intenzione riformistica pare allora evidente, basata sulla profonda convinzione che alle leggi, di fatto, sia affidato il compito di modificare la contingenza, agendo sull'ordinamento politico, sui costumi dei popoli, sulle modalità di interazione tra gli individui, ecc., ed anche sulla stessa composizione materiale dello spazio di insediamento urbano.

Le *lois* di Morelly coinvolgono allora anche l'organizzazione dell'ambiente, prospettando una geometrizzazione degli spazi totalizzante, ma presentando anche una notevole novità che ritroveremo alla base della riflessione urbana di Ledoux. Gli ambienti sono infatti distribuiti sulla base delle figure professionali che vi accedono, in una organizzazione razionale dello spazio urbano e lavorativo:

VI. A quelque distance, autour des Quartiers de la Cité, seront bâtis en galeries, les ateliers de toutes Professions mécaniques pour tous les Corps d'Ouvriers dont le nombre excédera dix; car il a été dit, *loi V distributive*, qu'il n'y aura par chaque Cité qu'un nombre suffisant d'Ouvriers pour chaque Profession mécanique.

VII. A l'extérieur de cette enceinte d'ateliers sera construite une autre rangée d'édifices destinés à la demeure des personnes employées à l'Agriculture, & aux Professions qui en dépendent, pour servir aussi d'ateliers à ces Professions, de Granges, de Celliers, de Retraite aux Bestiaux, & de Magazins d'ustensiles, toujours proportionnellement au service de chaque Cité.<sup>109</sup>

L'organizzazione spaziale in termini di distribuzione del lavoro apre interessanti prospettive sulle modalità di rappresentazione urbana nella seconda metà del XVIII secolo quando, l'evolversi di meccanismi di produzione e di rapporti di potere socio-economici comincia lentamente a profilarsi come variabile indispensabile dell'organizzazione della città. Sebbene il caso francese non possa essere ancora comparato a quello di alcuni contesti urbani inglesi, e sebbene le trasformazioni propriamente industriali siano ancora agli inizi, è interessante rilevare come la riflessione politica di Morelly, che si presenta come una via di mezzo tra la trattazione teorica e la costruzione di un'utopia, presenti un'acuta sensibilità verso l'interazione tra ambiente e lavoro, tra città e gruppi produttivi. Come vedremo. il dislocamento delle

---

109 MORELLY, cit., p. 199.

attività manifatturiere e dei fornitori di servizi sarà poi una caratteristica fondamentale del discorso urbano di Ledoux, dove ogni lavoratore occupa un preciso luogo, pensato in funzione sia delle esigenze specifiche della professione in questione, sia del rapporto tra questa e il resto della comunità. Anche qualora la disposizione dei singoli spazi sia ispirata a meccanismi di raggruppamenti di specifici gruppi umani resta sempre, tuttavia, un'idea di città intesa come organismo unitario, che supera il frazionamento interno attraverso l'omogenea pianificazione. Quest'ultima diventa così la visibile espressione di una convivenza civile che, pur se strutturata a partire dalla presenza di categorie particolari, si è sviluppata all'insegna di un'armonia collettiva che sottende un'eguaglianza sociale garantita dal nuovo ordinamento immaginato.

La disposizione delle strade, il loro regolare allineamento e il loro logico inserimento all'interno di un tessuto urbano complesso, diventano allora l'espressione di una ragione che ha ripensato sulla base di medesimi criteri ogni aspetto del vivere comune, dall'organizzazione politico-sociale alle forme della città. Lo spirito geometrico che sorregge l'intera costruzione utopica è quindi immediatamente evidente nella pianificazione generale della città, ispirata a un sistema ortogonale che orienta le vie in una griglia geometrica inflessibile, periodicamente interrotta dalla presenza di piazze che aprono la prospettiva<sup>110</sup> e da edifici che ne sottolineano l'ordinamento<sup>111</sup>.

Come già nella critica reale delle città, l'allineamento delle case e l'uniformità architettonica degli edifici diventa un criterio fondamentale anche della costruzione urbana dell'utopia. Così, ad esempio, Fénelon immagina l'imposizione di precise regolamentazioni architettoniche volte all'uniformazione del risultato 'stilistico' della città e alla determinazione dello sviluppo<sup>112</sup>; in contrasto a quanto avviene nella contingenza, la città ideale prevede la pianificazione razionale di ogni sua parte, con il

---

110 «...les rues sont tirées au cordeau, avec des grandes Places d'espace en espace...» (LASSAY, cit., p.359).

111 «Mais, ô merveille qu'on ne sçauroit trop admirer! une grande & superbe Ville se trouva bâtie en l'endroit où la nuée se dissipa. (...) On entroit par cent portes toujours ouvertes dans ce séjour enchanté: cent rues conduisoient de ces portes à la place du Palais de l'Empereur. Elle étoit fort grande, & magnifiquement ornée: mais la maison qui occupoit le milieu de cette place, étoit si magnifique & si agréable, qu'il est plus aisé de l'imaginer, que de la décrire.» (CHEVALIER DE BÉTHUNE, *Relation du monde de Mercure*, Genève, Barillot & Fils, 1750, vol. 1, pp. 21-22).

112 «Mentor (...) ne permit aussi que pour les Temples les grands ornements d'architecture, tels que les colonnes, les frontons, les portiques; il donna des modèles d'une architecture simple & gracieuse pour faire dans un médiocre espace une maison gaie & commode pour une famille nombreuse; en sorte qu'elle fut tournée à un aspect sain, que les logements en fussent dégagés les uns des autres, que l'ordre & la propreté s'y conservassent facilement, & que l'entretien fût de peu de dépense. Il voulut que chaque maison un peu considérable eût un salon & un petit péristyle, avec des petites chambres pour toutes les personnes libres. Mais il défendit très-sévèrement la multitude superflue, & la magnificence des logements.» (FÉNELON, cit., t. II, pp. 241-242).



netto rifiuto della spontaneità dei processi di urbanizzazione e i conseguenti disequilibri urbanistici:

Ces divers modèles des maisons suivant la grandeur des familles, servirent à embellir à peu de frais une partie de la Ville, & à la rendre régulière; au lieu que l'autre partie déjà achevée suivant le caprice & le faste des particuliers, avoit malgré sa magnificence une disposition moins agréable & moins commode.<sup>113</sup>

Ordine e regolarità costituiscono così i nodi del discorso utopico che, proprio nel XVIII secolo, si avvale dell'immaginario urbano elaborato da una critica sempre più accesa per sviluppare più evidenti parallelismi tra la tragicità della situazione contingente e la perfezione dei modelli ideali prodotti; del resto, lo stesso Lassay richiama esplicitamente l'esempio parigino come modello radicalmente opposto alla nuova possibilità cittadina scoperta dai suoi protagonisti:

Cette ville qui est extrêmement peuplée, est à peu près grande comme *Paris*, mais bâtie beaucoup plus régulièrement, d'une pierre jaspée, aussi belle que le marbre, & pavé blanc & rouge, fort dur; les Maisons n'y sont pas si hautes qu'à *Paris*, mais plus égales...<sup>114</sup>

Lo stupore di fronte all'ordine che caratterizza l'assetto stradale delle città immaginate è registrato anche da Rétif de la Bretonne che, all'interno del suo celebre romanzo *Les nuits de Paris* (1788-1793), inserisce un *excursus* utopico di particolare interesse non soltanto per il recupero del modello u-cronico proposto da Mercier, ma anche per la messa in evidenza degli elementi della nuova comunità urbana che più entrano in frizione con la realtà. Il contrasto è tanto più forte quanto più evidenti sono i resti della 'vera' Parigi nella 'Parigi del 1888'; è questo il caso di alcune strutture che nel Settecento costituiscono già dei punti di riferimento importanti nella rappresentazione della capitale da parte dei suoi abitanti e dei viaggiatori:

Je me suis donc trouvé en 1888 (...) Tous les ponts et tous les quais étaient libres; la rue de la Pelleterie et celle de la Huchette étaient des quais. L'Hôtel-Dieu n'était plus. La Cité était un beau quartier, tiré au cordeau comme Nancy. (...) L'autre galerie du Louvre était achevée: une cour immense se trouvait au milieu, dans laquelle étaient isolés les trois théâtres royaux, l'Opéra, la Tragédie, la

113 Ivi, p. 242.

114 LASSAY, cit., pp. 358-359. Si osservi anche le leggi del *Code de la nature*: «II. Autour d'une grande Place de figure régulière, seront érigés, d'une structure uniforme & agréable, les Magazins publics de toutes provisions, & les sales d'assemblée publiques. III. A l'extérieur de cette enceinte seront régulièrement rangés les quartiers de la Cité, égaux, de même figure, & régulièrement divisés par Rues. IV... tous ces édifices seront uniformes. V. Tous les Quartiers d'une Cité seront disposés de façon que l'on puisse les augmenter quand il sera nécessaire, sans en troubler la régularité, & ces accroissement ne passeront pas certaines bornes.» (MORELLE, cit., pp. 198-199).

Anche Rétif de la Bretonne sottolinea la regolarità del piano urbano, da cui sono scomparse le piccole strade, caratteristica delle città contemporanee:

Plus de petits rues; ce quartier est aligné au cordeau, en six belles rues, par l'une desquelles on découvre le pont jadis rouge, aujourd'hui en pierres et sans péage...<sup>116</sup>

Se la critica alle città reali intravedeva nella presenza di strade strette e tortuosi passaggi un fattore di insopportabile malessere non tanto per questioni di 'ordine pubblico' (che interesseranno invece ben altre riorganizzazioni spaziali successive) quanto piuttosto nella duplice ottica della considerazione dello stato del traffico, di pedoni e vetture, e in quella puramente estetica. Se quest'ultima è connessa a una riflessione sull'architettura di più ampio respiro, che si riflette anche nella rivalutazione del ruolo della progettazione urbana nei sistemi utopici, le polemiche sulla pericolosità delle strade parigine diventano l'occasione per una riflessione sul lusso e sulla dannosità dei suoi eccessi<sup>117</sup>. In effetti, l'alto numero di carrozze che invadeva caoticamente gli spazi comuni della città oltre a porre gravi problemi di sicurezza fisica degli abitanti, alimentava la più ampia discussione sulla necessità oggettiva di tali vetture e sulla degenerazione morale dei costumi cittadini. Non a caso molte utopie prevedono la scomparsa delle carrozze dalle strade e, ad esempio, sempre Rétif de la Bretonne precisa che «nous ne trouvâmes pas dans les rues un seul carrosse. Toute le monde allait à pied»<sup>118</sup>.

Anche Mercier, che costruisce un'utopia da valutarsi prima di tutto nella sua dimensione morale, rifiuta lo stato delle strade parigine limitando il numero delle carrozze e mettendo in scena il popolo di Parigi, a prescindere dall'appartenenza sociale, che cammina:

Le plus grand peuple formoit une circulation libre, aisée & plaine de denrées ou de meubles, pour un seul carrosse, encore ce carrosse traînoit-il un homme qui me parut infirme. Que sont devenues, dis-je, ces brillantes voitures élégamment dorées, peintes, vernissées, qui de mon temps remplissoient les rues de Paris? (...)

---

115 NICOLAS EDMOND RÉTIF DE LA BRETONNE, *Les nuits de Paris ou le Spectateur-nocturne*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 255-256.

116 RÉTIF DE LA BRETONNE, cit., p. 261.

117 «Souvenez-vous Télémaque, qu'il y a deux choses pernicieuses dans le gouvernement des peuples, auxquelles on n'apporte presque jamais aucun remède. La première est une autorité injuste & trop violente dans les Rois. La seconde est le luxe, qui corrompt les mœurs.» (FÉNELON, cit., t. II, p. 184).

118 RÉTIF DE LA BRETONNE, cit, p. 262.

Nos seigneurs prenoient le pavé de Paris pour la lice des Jeux Olympiques, & mettoient leur gloire à crever des chevaux. (...) Il n'est plus permis, me répondit-il, de faire de pareilles courses. De bonnes lois somptuaires ont réprimé ce luxe barbare, qui engraissoit un peuple de laquais & de chevaux. Les favoris de la fortune ne connoissent plus cette mollesse coupable qui révoltoit l'œil du pauvre. Nos seigneurs font usage aujourd'hui de leurs jambes.<sup>119</sup>

Inoltre, le poche carrozze visibili nelle strade della nuova capitale<sup>120</sup> obbediscono a una logica che garantisce la sicurezza degli spostamenti, riflesso di un ordinamento razionale che tocca ogni aspetto della quotidianità:

Je remarquai que tous les allans prenoient la droite, & que les venans prenoient la gauche. Ce moyen si simple de n'être point écrasé venoit d'être imaginé tout-à-l'heure, tant il est vrai que ce n'est qu'avec le tems que se sont les découvertes utiles. (...) Toutes les issues étoient sûres & faciles (...) Je ne voyois plus le coup d'œil risible & revoltant de mille carrosses mutuellement accrochés, demeurer immobiles pendant trois heures, tandis que l'homme doré, l'homme imbécile qui se faisoit traîner, oubliant qu'il avoit des jambes, crioit à la portière & se lamentoit de ne pouvoir avancer.<sup>121</sup>

## 2.4 La nuova città tra istanze igieniste e ripensamento architettonico

L'immaginazione di una città quale fulcro di un progetto alternativo di ordinamento politico-sociale non si arresta alla sua visualizzazione di insieme e, una volta stabilita la sua esistenza come oggetto di riflessione, in rapporto a un esterno territoriale più ampio e in accordo con una pianificazione razionale del suo insieme, l'utopia mette in scena alcuni specifici elementi urbani, la cui rappresentazione risulta immediatamente in contrasto con le realtà contemporanee. Appurata la forma e la composizione interna sulla base di un principio geometrico totalizzante, alcuni autori affrontano allora la

119 MERCIER, *L'an deux mille quatre cent quarante*, cit., vol. 1, pp. 34-35.

120 «Vous voyez pourtant quelques voitures; elles appartiennent à d'anciens magistrats, ou à des hommes distingués par leurs services & courbés sous le poids de l'âge. C'est à eux seuls qu'il est permis de rouler lentement sur ce pavé où le moindre citoyen est respecté.» (Ivi, pp. 34-35).

121 Ivi, pp. 32-33. All'interesse sulla raffigurazione complessiva della città si unisce quello verso il ripensamento di alcune componenti essenziali dell'assetto stradale urbano, tra cui l'illuminazione notturna. Dando espressione letteraria a suggestioni che nel corso del XVIII secolo diventano un elemento chiave del discorso sulla città, la descrizione letteraria dell'utopia pone particolare attenzione ai rischi urbani più frequenti e alle soluzioni che è possibile mettere in pratica. La questione della sicurezza è certamente una di quelle che più insistentemente viene posta a condanna degli ambienti urbani reali, fortemente sentita a prescindere dall'epoca storica o la comunità in questione; per ovviare ai pericoli delle strade gli utopisti impongono un'illuminazione pubblica duratura che, oltre tutto, ha il vantaggio di garantire la libera circolazione delle vetture anche di notte: «Je vis les rues parfaitement éclairées. Les lanternes étoient appliquées à la muraille, & leurs feux combinés ne laissoient aucune ombre; elle ne répandoient pas non plus une clarté de réverbère dangereuse à la vue: les opticiens ne servoient pas la cause des oculistes.» (Ivi, pp. 294-296).

risoluzione di determinate criticità strutturali osservando con maggiore accuratezza la peculiarità di certe scelte architettonico-urbanistiche che danno forma alla città ideale. È questa il prodotto di un meccanismo di radicale capovolgimento della realtà esistente, di cui vengono messi in discussione non soltanto i disarmonici tratti di insieme, ma anche l'insufficienza e la dannosità delle infrastrutture fondamentali.

La produzione immaginaria di spazi urbani si delinea così all'insegna del superamento di problemi contingenti, secondo processi di riflessione del resto molto prossimi a quelli precedentemente considerati della teorizzazione architettonica. È infatti l'architettura lo strumento principale per la riuscita composizione della città ideale e, per quanto relegata alla pura dimensione speculativa, 'l'arte della costruzione' è messa al servizio di un ripensamento globale degli spazi su cui si modella la comunità urbana. Così, come la critica illuminista alla città si nutriva di quelle istanze medico-sanitarie che impongono una riformulazione degli ambienti e una maggiore sensibilità verso pratiche di pulizia, separazione e isolamento di determinate strutture e determinate pratiche, anche l'elaborazione utopica si sviluppa in tal senso, illustrando strade perfettamente ordinate e salubri, bacini idrici capillari collocati strategicamente nell'intero tessuto urbano, ospedali razionalmente organizzati se non separati dal resto della comunità, ecc.

Se l'approfondimento di tali specifiche questioni non interessa omogeneamente tutte le produzioni utopiche, laddove la città costituisce un elemento narrativo di importante impatto nell'economia generale del teso, anche la rappresentazione inversa delle mancanze reali assume un peso rilevante; è questo il caso di Mercier e Villeneuve, ma anche in parte di Morelly, le cui intenzioni riformistiche altrove ricordate, supportano ancora una volta l'intima connessione tra illustrazione di un'alterità immaginaria e desiderio di riforma concreta, che resta alla base del discorso settecentesco sulla città, qui formulata su un pensiero igienista fondamentale nella seconda metà del secolo.

### *Salubrità urbana*

In contrapposizione ai modelli reali, la città utopica è allora progettata per costituire innanzi tutto un ambiente salubre, in cui diversi provvedimenti sono adottati per assicurare la salute pubblica. Con il progredire delle scoperte mediche e con l'elaborazione settecentesca di teorie igieniste sempre più insistenti, la critica alla città si orienta verso un maggiore approfondimento delle questioni concernenti la salute pubblica, riflettendosi anche nell'immaginario utopico. Mercier e Villeneuve sono gli autori che più richiamano tali problematiche costringendo il lettore a un confronto

diretto tra il modello ideale presentato e le lacune della situazione effettiva, così da rendere possibile l'interpretazione di alcune parti dei loro testi come chiare risposte alle preoccupazioni igieniche che alimentavano la critica urbana settecentesca. Poiché «la propreté est le signe le moins équivoque de l'ordre & de l'harmonie publique»<sup>122</sup>, ordine e igiene sono i parametri essenziali entro cui pensare la città ideale, dove la pulizia «règne dans tous les lieux»<sup>123</sup>.

Come nella realtà, la distribuzione dell'acqua costituisce quindi uno degli aspetti più rilevanti: se già More aveva accennato all'esistenza di un sistema di tubazioni che garantiva l'accesso idrico a tutti i quartieri della città<sup>124</sup>, alcune esempi settecenteschi entrano maggiormente nel dettaglio, dedicando più estesa descrizione non tanto alla generosità della natura (aspetto comunque presente), che facilita l'approvvigionamento idrico, quanto piuttosto alle opere dell'uomo che permettono a tutti gli abitanti di accedere alla risorsa idrica:

Chaque coin de rue m'offroit une belle fontaine, qui laissoit couler une eau pure & transparente: elle retomboit d'une coquille en nappe d'argent, & son cristal donnoit envie d'y boire. Cette coquille présentoit à chaque passant une tasse salulaire.<sup>125</sup>

La presenza di splendide fontane, talvolta immaginate anche come distributrici di acque dalle proprietà benefiche<sup>126</sup>, si affianca alla progettazione di acquedotti pensati, come ampiamente richiesto dalle polemiche sulle aggregazioni contemporanee, per condurre l'acqua nelle città alimentando un sistema di distribuzione tale da coinvolgere ogni casa e ogni famiglia:

Une eau pure étoit conduite en abondance dans la ville par des aqueducs. Chaque maison avoit sur le toit un réservoir qui distribuoit l'eau à tous les étages; les gens aisés se procuroient des sales de bains, & les voluptueux avoient fait pratiquer des jets d'eau dans les sales basses, où ils prenoient leurs repas d'en été.<sup>127</sup>

---

122 Ivi, p. 214.

123 *Ibidem*.

124 «Di lì [dalla sorgente fuori dalla capitale] l'acqua è portata in ogni senso per mezzo di tubi di cotto ai quartieri più bassi, e, dove il terreno non lo consente, servono lo stesso vaste cisterne, che raccolgono le acque piovane.» (MORE, cit., p. 60).

125 MERCIER, cit., p. 52.

126 «On trouve dans plusieurs endroits du Royaume des Fontaines qui ont des propriétés différentes, & toutes admirables pour plusieurs fortes maladies; on se baigne dans quelques unes de ses Fontaines, & on boit de l'eau des autres» (LASSAY, cit., p. 381). Ma anche Voltaire: «En attendant, on leur fit voir la ville, les édifices publics élevés jusqu'aux nues, les marchés ornés de mille colonnes, les fontaines d'eau pure, les fontaines d'eau rose, celles de liqueurs de canne de sucre qui coulaient continuellement dans de grandes place pavées d'une espèce de pierreries qui répandaient une odeur semblable à celle de gérofle et de cannelle.» (VOLTAIRE, *Candide*, cit., p. 219).

127 VILLENEUVE, cit., p. 87.

Se l'accesso all'acqua da parte delle famiglie è la condizione essenziale al mantenimento di un'igiene privata fondamentale alla salute generale, essa è garantita anche dalla diffusione di bagni e latrine pubbliche:

Pour entretenir la propreté qui influe sur la santé, on avoit établi des bains publics, vastes & commodes, entretenus aux dépens de l'État pour le service des particuliers, qui l'étoient pas en état de s'en procurer chez eux. (...) ...une eau vive & pure y couloit sans intermission...<sup>128</sup>

Anche la distribuzione idrica in una dimensione prettamente pubblica interessa la proposta utopica che, nel caso di Villeneuve, si esprime nella descrizione del sistema di pulizia stradale:

Une partie des eaux passoit dans toutes les rues; une pente insensibles aidait leur écoulement; (...) En outre pour faciliter au public le soulagement des nécessités pressantes du corps humain & éviter l'infection dans les rues, on avoit eu l'attention de placer dans divers quartier de la ville, des réduits qu'une eau courante nettoyoit naturellement.<sup>129</sup>

La pulizia delle strade, facilitata dallo scorrere abbondante dell'acqua lungo di esse, era poi garantita da sistemi razionali di raccolta dei rifiuti:

...& maintenir la netteté, chaque maison avoit les fossés pour y jeter les immondices, qui par des conduits souterrains assez larges pour être visités & dégorgés au besoin, étoient charriées jusqu'à la mer...<sup>130</sup>

Pare necessario osservare come la puntualizzazione da parte di Villeneuve di simili soluzioni architettonico-urbanistiche sia un caso piuttosto eccezionale in termini di accuratezza descrittiva, che per sua natura costituisce un ostacolo piuttosto ingombrante nei confronti di quel dato romanzesco e avventuroso che caratterizza sempre di più la produzione utopica propriamente detta. Eppure, l'interesse che l'autore riserva a un progetto urbano pensato in ogni sua parte, anche quelle meno stimolanti a livello narrativo, mette in luce con ancor più forza le strutture urbane che più si discostavano da quelle delle realtà contemporanee. Proprio sull'assenza di un sistema stradale ordinato, ma soprattutto pulito, la critica settecentesca aveva infatti riversato le maggiori

---

128 Ivi, pp. 87-88.

129 *Ibidem*.

130 *Ibidem*. Insieme alle strade, anche le strutture problematiche come i mercati dovevano prevedere sistemi efficienti di pulizia: «Les marchés publics étoient vastes & concaves; au milieu étoit un grand égoût, dans le quel les eaux, qu'on lâchoit des fontaines, entraînoient & précipitoient, chaque jour, les ordures, pur ne laisser aucun vestige capable de corrompre l'air.» (Ivi, p. 88).

polemiche, stimolando il ripensamento urbano da parte di architetti come Pierre Patte. Quest'ultimo, come precedentemente visto, avrebbe dato forma a un piano urbano che, pur entro certi limiti, mirava alla risoluzione dei problemi più evidenti, tra cui appunto quello della pulizia delle strade, ripensata attraverso un sistema di canalizzazioni e tubature altamente efficiente; e la sua proposta riesce a dare espressione concreta a quella tensione verso l'elaborazione in termini scientificamente progettuali in piena affermazione nella cultura della seconda metà del XVIII secolo, e di cui Villeneuve costituisce uno dei numerosi esempi. La raffigurazione di un ambiente in cui ordine, pulizia e comodità sono gli attributi fondamentali consente la diffusione di un modello urbano auspicabile, le cui radici non possono essere rintracciate in un unico fenomeno culturale, quanto piuttosto nella fusione di molteplici elaborazioni intellettuali, dalla critica aperta alla progettazione teorico-architettonica, in cui anche l'utopia gioca un ruolo essenziale.

La questione idrica costituisce così un elemento importante dell'immaginario utopico, risolvendosi poi, come già nella rappresentazione forgiata dai progetti di riforma dei problemi contingenti, nella considerazione di parchi e giardini, oggetti urbani interessanti non soltanto nella loro esplicitazione di un rapporto complesso tra l'artificio della città e la manipolazione della natura, ma anche per questioni prettamente sanitarie, unite allo sviluppo di modalità di interazione sociale particolarmente evidenti tra XVII e XVIII secolo<sup>131</sup>. Se nella seconda età moderna il giardino diventa un elemento rilevante della rappresentazione del tessuto urbano, permettendo l'incontro, lo scambio e la resa visibile di determinate gerarchie sociali, nella tradizione utopica esso interessa per la sua positiva influenza sul cittadino, armonicamente ricondotto in contatto con la produttività, lo splendore e l'ordine naturale, a vantaggio della sua salute e del proprio accrescimento. La presenza dei giardini era del resto già stata disegnata da More:

Di questi giardini poi fanno gran conto; in essi hanno vigne, frutti, erbaggi e fiori, con tanta bellezza e cura che in nessun luogo ho visto nulla di così produttivo e appariscente (...) ...di nessuna cosa più che di tali giardini pare che si sia occupato il fondatore dello Stato.<sup>132</sup>

131 Cfr. LAURENT TURCOT, *Le promeneur à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2007.

132 MORE, cit., p. 60. Se spesso la presenza di splendidi giardini emerge da cenni fugaci che si limitano a richiamare la loro esistenza all'interno dello spazio urbano utopico, spesso è dedicata maggiore attenzione a un tipo particolare di giardino, ovvero quello botanico su modello del *jardin de plantes* di Parigi, come si legge ad esempio nell'opera di Terrasson: «Les jardins du roi de Memphis, par exemple, renfermoient tout ce que l'Égypte avoit jamais produit de ce genres et d'espèce de plantes connues, et même les plantes singulières que leurs voyageurs avoient apportées des climats les plus reculés (...) Mais, outre cela, on avoit ménagé pour le plaisir de la vue tout l'avantage que l'ordre et l'arrangement pouvoit preter à cette immense variété de plantes.» (TERRASSON, cit., vol. I, p. 104). Il

Ancora più coinvolgente è l'esposizione del senso di ritrovata serenità sperimentato da Saint-Preux al momento di accesso al giardino dell'*Élysée*, indimenticabile per la freschezza che lo contraddistingue e che sembra proiettare il protagonista in un altrove dove si riscopre e riconosce, attraverso la mediazione della natura:

En entrant dans ce prétendu verger, je suis frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de toute côtes, un gazouillement d'eau courante, et le chant de mille oiseaux, portent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens; mais en même temps je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature, et il me semblait d'être le premier mortel qui jamais eût pénétré dans ce désert.<sup>133</sup>

Suggestiva è anche la proposta di Mercier, che ci offre uno sguardo su una sorta di giardino pensile ininterrotto che sembra tramutare la città in un magnifico parco:

Quel plaisir ce fut pour moi qui aime la vue & le bon air, de rencontrer une terrasse ornée de pots de fleurs & couverte d'une treille parfumée. Les sommet de chaque maison offroit une pareille terrasse; de sorte que les toits, tous d'une égale hauteur, formoient ensemble comme un vaste jardin: & la ville aperçue du haut d'une tout étoit couronnée de fleurs, de fruits & de verdure.<sup>134</sup>

La relazione che intercorre tra costruzione utopica e raffigurazione di parchi curati e sorprendenti non si colloca così nella sola prospettiva igienista, dal momento che vengono coinvolte problematiche sullo scambio culturale che sembra operarsi tra l'immaginario dei giardini e la progettazione architettonico-urbanistica. Come abbiamo precedentemente sottolineato, lo sviluppo di una scienza pre-urbanistica si avvale dei numerosi esempi di giardini, in forte crescita tra Sei e Settecento, come modelli rappresentativi di una pianificazione complessiva che riusciva a dare organizzazione coerente ai singoli elementi. Se già il Rinascimento italiano aveva fornito modelli di notevole interesse compositivo, lo sviluppo in ambito francese si fa portatore di una vitale riconsiderazione del ruolo dell'ideatore e del valore del disegno immaginato. Il giardino di Le Nôtre, genio indiscusso di un nuovo concetto di progettazione, diventa

---

passo è poi seguito da una lunghissima descrizione delle numerose tipologie di piante che vi si potevano osservare. L'attenzione riservata a tali giardini è di tipo squisitamente pedagogico, giacché la valutazione delle meraviglie botaniche che vi erano conservate era finalizzata alla messa in evidenza delle scoperte naturalistiche e della diffusione della conoscenza scientifica.

133 ROUSSEAU, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 534.

134 MERCIER, cit., p. 53. O ancora: «Cette île est située vers le cap de Bonne-Espérance, regardant au tropique du capricorne, remplie de plusieurs fontaines d'eau de fleurs d'orange, d'arbre qui ont toujours la tête verte, & d'une si grande quantité de muguet & de marjolaine, que l'air en est tout parfumé. Les terres y sont asses fertiles, & même quelquefois plus que les habitants ne voudroient... (...) L'air en est si sain, qu'on y voit jamais de grandes maladies.» (D'AUBIGNAC, *Relation du Royaume de Coquetterie*, in GARNIER, cit., vol. XXVI, 1788, p. 310).



allora non soltanto la manifestazione artificiale-naturale di precisi rapporti di potere e di peculiari intenzioni culturali, ma anche l'esempio di una rappresentazione del 'tutto' all'interno di un piano minuziosamente congegnato. Del resto scrive Lassay:

...la forme de la plupart de ces Village, est une grande place verte, entourée de Maisons, derrière lesquelles ils ont des petits Jardins; & au milieu de ces Places il y a une fontaines, un puits, ou du moins une mare pour abreuver les bestiaux & pour leur usage.<sup>135</sup>

L'attenzione riversata dagli utopisti nelle descrizioni di giardini e parchi rifletterebbe quindi un fenomeno di considerevole spessore culturale, che alla dimensione estetica affianca quella politica<sup>136</sup>. Il senso di meraviglia percepito allora da Mercier o da Rousseau trapela allora dall'ormai presente consapevolezza del risvolto igienico, ma anche dalla comprensione di un imprescindibile legame tra arte dei giardini e progettazione urbana, compreso e in parte articolato dalla tradizione dell'utopia.

#### *Individuazione e allontanamento delle fonti di infezione*

Come nella realtà, alcune strutture pongono problematiche questioni architettoniche, sociali e culturali nel momento del loro inserimento all'interno di una cornice urbana complessa e della loro stessa progettazione. È questo il caso di edifici come ospedali o degli spazi riservati alla sepoltura. Come abbiamo visto, a questi luoghi guarda preoccupato il discorso illuminista sulla città, interessato alla riconsiderazione degli ambienti urbani alla luce di istanze medico-sanitarie ormai inderogabili.

Il caso degli ospedali è forse quello che maggiormente costringe al ripensamento urbano, giacché le drammatiche condizioni in cui versavano gli esempi reali invalidano ogni tentativo di riforma e miglioramento della condizione umana. Poiché la presenza nel cuore delle città europee di imponenti costruzioni adibite al controllo e, eventualmente, alla cura di malati e moribondi si presentava come la traccia più visibile di uno stato di malattia implicita nella dimensione stessa di urbanità, il ripensamento di tali strutture da parte dell'utopia accentua con maggiore insistenza il contrasto e la lontananza dei due universi.

La frizione con gli esempi contingenti si sviluppa così lungo due versanti: l'interesse verso una progettazione degli edifici ospedalieri secondo logiche razionali, applicate tanto nell'organizzazione interna della costruzione quanto nel suo collocamento in un

---

<sup>135</sup> LASSAY, cit., p. 367.

<sup>136</sup> Cfr. GEORGE GUSDORF, «Ville, campagne, jardins», in Id., *Naissance de la connaissance romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976, pp. 359-396.

piano urbano più ampio, e l'adozione di comportamenti medici più attenti e 'sensibili'. Già More aveva messo in evidenza la duplice tensione, materiale e comportamentale, che contrapponeva gli ospedali di Utopia a quelli contemporanei:

Questi ospedali sono sì ben forniti e ripieni di tutto ciò che possa conferire alla buona salute, e vi si usa un'attenzione così delicata e zelante, e così continua è l'assistenza dei medici più esperti che, se nessuno ci viene mandato contro voglia, nessuno quasi si trova in quella città che, in cattive condizioni di salute, non preferisca restare a letto ivi anziché a casa sua<sup>137</sup>

Ma è soprattutto con il XVIII secolo che la critica agli ospedali si fa più tagliente, così da trovare elaborazione anche nella rappresentazione utopica che non rinuncia alla denuncia dell'utilizzo contingente di quelle strutture in sorta di labirintiche prigioni in cui erano reclusi i reietti della società. Al contrario, nelle città ideali, gli ospedali servono realmente alla cura di malati che vi si recano spontaneamente per effettive necessità sanitarie e non già perché costretti, come sottolinea Mercier:

D'ailleurs les malades ne sont pas conduits dans ces hôpitaux par l'extrême indigence: ils n'arrivent point déjà frappés de l'idée de mort, & pour s'assurer uniquement de leur sépulture; ils viennent, parce que les secours y sont plus prompts, plus multipliés que dans leurs propres foyers. On ne voit plus ce mélange horrible, cette confusion révoltante, qui annonçoit plutôt un séjour de vengeance qu'un séjour de charité. Chaque malade a son lit, & peut expirer sans accuser la nature humaine.<sup>138</sup>

Evidente è la lontananza della rappresentazione dell'ospedale della Parigi dell'anno 2440 da quelle offerte da Tenon, Coquéau, Le Roy o lo stesso Mercier. Quelli utopici sono veri ospedali, luoghi dove la carità cristiana si è laicizzata divenendo un interesse fondamentale dell'ordinamento pubblico<sup>139</sup>; sono questi luoghi che la ragione utopica organizza internamente per dare un senso e una disposizione logica a ogni parte architettonica, in nome di un irrinunciabile principio di utilità. Anche nella raffigurazione utopica, il progressivo insinuarsi di una valutazione funzionalistica delle strutture urbane emerge come tratto caratterizzante, elaborato nella progettazione di edifici dove è possibile la libera circolazione dell'aria, l'accoglienza adeguata di numerosi malati o il contenimento della diffusione di esalazioni nocive al resto della

---

137 MORE, cit., p. 71.

138 MERCIER, cit., pp. 54-55.

139 Interessante è il ruolo dello stato nella sensibilizzazione a pratiche igieniche e a interventi preventivi sottolineato da Mercier nella considerazione dell'*Hôtel de l'inoculation*, cuore di una 'politica sanitaria' su cui si dibatteva: «C'est l'hôtel de l'inoculation, si combattue de vos jours, comme tous les présens utiles qu'on vous a donnés. Vous aviez des têtes bien opiniâtres, puisque les expériences évidentes et multipliées ne pouvoient vous faire entendre raison pour votre propre bien.» (Ivi, p. 99).

comunità<sup>140</sup>.

Illustrando in forma narrativa soluzioni conformi alle proposte realmente avanzate nel corso del Settecento, la descrizione utopica prevede anche il vero e proprio allontanamento degli ospedali ai margini della comunità urbana. La preoccupazione che giustifica l'isolamento dal resto della comunità si richiama in parte a quegli stessi principi igienici che ispiravano la strutturazione dell'intero ambiente urbano, ovvero alla necessità del mantenimento di una certa salubrità dell'aria che si riteneva compromessa nelle vicinanze degli ospedali. Il tentativo di una disposizione cittadina a protezione della salute pubblica giustifica allora l'allontanamento di ospedali suggerito da Morelly o da Villeneuve:

VIII. Hors de toutes ces enceintes, à quelque distance, sera bâti dans l'exposition la plus salubre, un bâtiment spacieux & commode, pour y loger & soigner tout Citoyen malade.<sup>141</sup>

Les hôpitaux d'invalides, d'orphelins, d'incurables, d'insensés, d'imbéciles, de fainéants, de gens de mauvaise vie, & les maisons de force étoient placés dans les provinces les plus reculées de l'Empire.<sup>142</sup>

Allo stesso modo, esattamente come nelle proposte riformistiche della seconda metà del XVIII secolo, si prefigura l'allontanamento di attività particolarmente nocive alla

---

140 Si veda ad esempio l'utopia di Villeneuve che precisa: «C'étoient des bâtiments plus vastes que superbes, où chaque pièce avoit un ventilateur qui renouvelloit l'air continuellement.» (VILLENEUVE, cit., p. 89). O ancora Mercier, che evidenzia le correzioni che il modello utopico ha apportato alla progettazione reale degli ospedali attraverso l'esplicito richiamo delle penose condizioni in cui versava l'Hôtel-Dieu di Parigi: «Six mille malheureux sont entassés dans les salles de l'Hôtel-Dieu, où l'air ne circule point. Le bras de la rivière qui coule auprès, reçoit toutes les immondices, & cette eau qui contient tous les germes de la corruption, abreuve la moitié de la ville. Dans les bras de la rivière qui baigne le quai Pelletier, & entre les deux ponts, nombre de teintures répandent leur teinture trois fois pas semaine. J'ai vu l'eau en conserver une couleur noir pendant plus de six heures. L'arche qui compose le quai de Gèvres est un foyer pestilentiel. Toute cette partie de la ville boit une eau infecte, & respire un air empoisonné. L'argent qu'on prodigue en fusées volantes, suffiroit à la cessation d'un tel fléau.» (MERCIER, cit., p. 54).

141 MORELLY, cit., pp. 199-200.

142 VILLENEUVE, cit., pp. 89-90. «Je n'ai pas besoin de dire que l'Hôtel-Dieu n'étoit pas enfermé au centre de la cité (...) Nous avons partagé cet Hôtel-Dieu en vingt maisons particulières, situées aux différentes extrémités de la ville. Par-là le mauvais air que ce gouffre d'horreur exhaloit, se trouve dispersé & n'est plus dangereux à la capitale.» (MERCIER, cit., pp. 53-54). Gli ospedali possono addirittura scomparire del tutto dalla città immaginata: «Plus d'Hôtel-Dieu; les malades restent chez eux, et y sont soignés, parce qu'on a plus besoin de bon soins et de bon air, que de médecins, de chirurgiens et de remèdes. Plus d'Enfants-trouvés; ils sont avidement enlevés par les laboureurs, qui en font des travailleurs, que l'État dote de terres à ferme, baillées par les grands propriétaires.» (RÉTIF DE LA BRETONNE, cit., pp. 260-261).

salubrità dell'aria<sup>143</sup> e dei cimiteri<sup>144</sup>. Per quanto lo spostamento degli ospedali al di fuori dai confini dello spazio urbano sollevi rilevanti ambiguità sul confronto con la 'diversità' e sulla predilezione per l'installazione di una linea di confine tra normalità-salute e alterità-malattia, la connessione con altri tipi di allontanamento, come quello auspicato per i cimiteri, riporta il discorso su un piano in cui sembrano predominanti le preoccupazioni igieniste contemporanee.

Del resto, anche quando l'ospedale è collocato fuori dall'ambiente cittadino, l'utopia non rinuncia mai alla cura dei suoi malati, e vengono pensate strutture meno impegnative atte a occuparsi delle emergenze, come nel caso di Villeneuve che, dopo aver affermato la distanza tra ospedale e città, rileva l'esistenza di centri medici interni, quasi a proporre la progettazione nello spazio del reale:

Les hôpitaux d'infirmierie étoient aussi placés à quelque distance de la ville en bon air (...) Il y avoit aussi feulement dans divers quartiers de la ville quelque hospice en forme d'entrepôt pour les accidents pressés.<sup>145</sup>

Premessa la condivisa considerazione della sofferenza umana come condizione di cui le istituzioni statali sono tenute ad occuparsi con uno spirito sentitamente umanitario e un'organizzazione razionale, le diverse proposte utopiche offrono modelli 'ospedalieri' che trovano nelle trattazioni scientifiche settecentesche accurata esposizione e, anche quando la descrizione si risolve in rapide considerazioni, l'attenzione al problema non passa inosservata. Tuttavia, se il ripensamento dell'ordine interno degli ospedali si ispira a logiche pre-funzionalistiche che la riflessione settecentesca poneva al centro di un discorso sulla città restituito in immagine dalla tradizione utopica, la scelta di separare tali edifici dalle comunità pare suggerire l'apertura allo spettro principale che si cela dietro l'operazione stessa della rappresentazione dell'ideale urbano. In effetti, l'allontanamento dei luoghi adibiti alla cura dei malati ha potuto facilmente essere interpretata come la spia di un discorso sulla popolazione utopica che rifiuta la malattia

---

143 «On ne souffroit dans la ville ni tueries de boucherie, ni artifice, ni teintures, ni tanneurs. Les magasins à poudre & autres matières combustibles de l'arsenal étoient placés à une très-grande distance de la ville. (...) Les sépultures étoient situées hors de la ville pour prévenir les accidens que cause la corruption des cadavres dans l'air, malgré la terre dont on les couvre.» (VILLENEUVE, cit., p. 89). «...remarquez (...) que le sang des animaux ne coule point dans les rues & ne réveille point des idées de carnage. L'air est préservé de cette odeur cadavéreuse qui engendrait tant de maladies.» (MERCIER, cit., p. 214).

144 «XI. Près delà [hors de toutes enceintes] sera le champ de sépulture, environné de murailles, dans lequel seront séparément bâties de très-forte maçonnerie, des espèces de cavernes assez spacieuses, & fortement grillées, pour y renfermer à perpétuité, & servir ensuite de tombeaux aux Citoyens qui auront mérité de mourir civilement, c'est-à-dire, d'être pour toujours séparés de la Société.» (MORELLY, cit., pp. 200-201).

145 VILLENEUVE, cit., p. 89.

come sorta di ‘distorsione’ dell’ideale umano. L’individuazione di particolari categorie in difficoltà, quali orfani e malati fisici o psicologici, riflette certamente uno spirito genuinamente intenzionato ad apportare trasformazione positive nella realtà cittadina, ma allo stesso tempo, l’associazione tra quegli stessi soggetti a oziosi e *gens de mauvaise vie*, chiaramente stabilita da Villeneuve, impone una rivalutazione del processo di classificazione umana, in termini di razionalizzazione e gerarchizzazione del sociale, in evoluzione nel corso del Settecento. Permane allora quell’ambiguità di fondo che dà adito alle accuse novecentesche formulate contro l’utopia, vista come ingegnossissima macchina statale, la cui mostruosità apre la strada a gravi pericoli: in simile critica l’ordine costituito manifesta un’uniformazione sociale talmente inflessibile da costringere l’allontanamento e l’esclusione di tutto ciò che non è conforme alla norma; solo individui sani e lavoratori possono allora partecipare alla comunità ideale.

In realtà, sebbene il discorso utopico sembri talvolta suggerire inquietanti strade per l’armonizzazione sociale, il discorso umanistico resta forte<sup>146</sup> e l’individuazione dell’anomalia e la sua esclusione da parte dell’utopia settecentesca sembrano più rilevanti nell’interpretazione posteriore che nella contingenza dei fatti. Se quei meccanismi di trasparenza sociale altrove evidenziati si riflettono in un ripensamento complessivo delle possibilità che compongono l’universo sociale, la categorizzazione dei gruppi, parzialmente presente anche nell’utopia, è piuttosto indice di un fenomeno storico di lunga data che accompagna le macchine statali moderne in un raffinamento delle sue procedure amministrative e nei suoi meccanismi di potere.

#### *Funzione e sentimento in architettura*

L’organizzazione di un piano urbano concepito a partire da logiche razionali, manifeste nella geometria e nella funzionalità implicite delle rappresentazioni utopiche, prevede anche il ripensamento dei singoli edifici che compongono le città. Lo spazio da essi occupato diventa così momento privilegiato per la riflessione sul ruolo prettamente urbano e più genericamente funzionale ed ideologico che ogni struttura è chiamata a svolgere, così che si trova posta in questione non soltanto l’individuazione di rapporti precisi tra i singoli edifici, ma anche la visualizzazione dell’intero piano cittadino. Se

146 «...le temps de ces iniquités est écoulé, l’asile des malheureux est respecté comme le temple où les regards de la Divinité s’arrêtent avec le plus de complaisance; les abus énormes sont corrigés, & les pauvres malades n’ont plus à combattre que les maux que leur imposa la nature (...) Des médecins sains & charitables ne dictent point des sentences de mort, en prononçant au hasard des préceptes généreux...» (MERCIER, cit., pp. 55-56).

l'organizzazione interna obbedisce allora a criteri di funzionalità pratica, quella esterna mira all'utilizzo strumentale di determinate forme e determinati motivi 'decorativi' tesi alla manifestazione dello splendore che caratterizza l'architettura ideale e alla messa in evidenza del valore istituzionale di specifiche strutture, elementi nevralgici di un nuovo ordine politico-sociale. È quest'ultimo, ad esempio, il caso del *palais de l'Empereur*, dell'arsenale, dei tribunali di giustizia e delle Accademie considerati da Villeneuve:

La place impériale est formée par six corps de bâtimens isolés, d'une superbe architecture, mais différente, relativement à leur destination. Sur un des côtés est construit le palais de l'Empereur, distingué des autres bâtimens par une colonnade plus riche, & des pavillons qui en relèvent la majesté, & couvert de lames d'étain azuré avec des filets d'or. En face on voit l'arsenal bâti dans un autre goût: mais de la même élévation jusqu'à l'entablement, ainsi que les quatre autres édifices, tous terminés par une balustrade ornée de statues & de trophées, qui représentent les attributs propres à chacun d'eux. De ces quatre derniers, l'un est occupé par les tribunaux de justice, un autre par le corps de ville, les académies tiennent leur assemblées dans le troisième, & dans le quatrième est le théâtre d'une superbe structure.<sup>147</sup>

Se l'intera tradizione utopica elabora un modello di città in cui il funzionalismo è una realtà acquisita, ponendosi in netta contrapposizione con l'effettivo stato delle cose delle comunità reali, è soprattutto nel corso del XVIII secolo che tale principio compositivo acquista un peso rilevante nell'economia della descrizione letteraria, indice dell'esigenza ormai sempre più pressante di un ripensamento radicale dello spazio urbano. Il funzionalismo si manifesta inoltre nelle descrizioni di alcune strutture come ad esempio, dei teatri, luoghi privilegiati dell'aggregazione urbana, che la Parigi del 1744 ripensa in rapporto allo spazio circostante<sup>148</sup> e nella stessa composizione interna in funzione della comodità degli spettatori:

Le théâtre formoit un demi-cercle avancé, de sorte que les places des spectateurs étoient commodément distribuées. Tout le monde étoit assis; & lorsque je me rappellois la fatigue que j'essuyois pour voir jouer une pièce, je trouvois ce peuple plus sage, plus attentif aux aises des citoyens. On n'avoit point l'insolente avidité de faire entrer plus de personnes que la salle n'en pouvoit raisonnablement contenir; il restoit toujours des places vides en faveur des étrangers.<sup>149</sup>

Nel caso di Mercier le suggestioni 'architetoniche' più coinvolgenti sono poi offerte dalla descrizione del tempio, su cui merita soffermarsi per evidenziare alcuni elementi

147 VILLENEUVE, cit., pp. 83-84.

148 «Nous sortîmes de la salle du spectacle sans regret & sans confusions; les issues étoient nombreuses & commodes.» (MERCIER, cit., pp. 294-295).

149 Ivi, p. 285.

rappresentativi che si ritroveranno nell'originale trattazione di Boullée.

Il primo impatto con il tempio è di tipo 'urbanistico', giacché l'imponenza della sua massa è collocata in un'ampia piazza, che lo inserisce coerentemente all'interno dell'intero piano cittadino:

Nous tournâmes le coin d'une rue, & j'aperçus au milieu d'une belle place un temple en forme de rotonde, couronné d'un dôme magnifique. Cet édifice soutenu sur un seul rang de colonnes avoit quatre grands portails. Sur chaque fronton on lisoit cette inscription: *Temple de Dieu*. Le tems avoit déjà imprimé une teinte vénérable à ses murailles; elles en avoient plus de majesté.<sup>150</sup>

Le dimensioni della struttura sono immediatamente percepibili e nella loro grandiosità costringono lo spettatore a riconoscere 'visivamente' la grandezza divina e il senso di religioso confronto che l'uomo è chiamato a sviluppare. Eppure, la spettacolarità dell'edificio non risiede nelle sue forme esterne, la cui considerazione interessa limitatamente, bensì la sua composizione interna, cui si si accede mediante la messa in scena del popolo. In effetti, è proprio seguendo i fedeli che entrano nel tempio che il viaggiatore ne scopre le forme, meravigliandosi per le dimensioni della struttura, per la vastità degli spazi, per l'austerità della sua decorazione; il popolo in dignitoso raccoglimento e le architetture maestose partecipano a una medesima preghiera rivolta alla divinità e richiamata dall'altare centrale, assolutamente nudo, cuore di un momento di religiosa emotività:

Nous suivîmes le peuple qui, d'un air recueilli, d'un pas tranquille & modeste, allois remplir la profondeur du temple. Chacun s'asseyoit à son tout sur des rangs de petits sieges sans dos, & les hommes étoient séparés des femmes. L'autel étoit au centre, il étoit absolument nu, & chacun pouvoit distinguer le prêtre qui faisoit fumer l'encens. (...) Point de statues, point de figures allégoriques, point de tableaux. Le saint nom de Dieu mille fois répété, tracé en plusieurs langues, régnoit sur toutes les murailles. Tout annonçoit l'unité d'un Dieu; & l'on avoit banni scrupuleusement tout ornement étranger. Dieu seul enfin étoit dans son temple.<sup>151</sup>

Il momento non ha tuttavia raggiunto il suo culmine, che viene conquistato nella considerazione della composizione dell'edificio; se inizialmente il popolo consente all'autore-viaggiatore di accedere a tale dimensione di partecipata spiritualità, è solo l'osservazione delle forme della struttura a permettere il definitivo approdo al divino,

150 Ivi, p. 149. Continua: «Arrivé à la porte du temple, que fut mon étonnement lorsque je lus dans un tableau ces quatre vers tracés en gros caractères: Loin de rien décider sur cet Être Suprême, / Gardons, en l'adorant, un silence profond, / Sa nature est immense & l'esprit s'y confond, / Pour savoir ce qu'il est, il faut être lui-même.» (Ivi, p. 150).

151 Ivi, pp. 150-151.

mediante la fondamentale mediazione della natura. Il tempio è infatti coperto da una cupola che alla chiusura della pietra ha preferito la trasparenza delle vetrate, così da lasciar passare lo sguardo dei fedeli, ora proiettato sull'immensità del cielo<sup>152</sup>. Le trasformazioni della volta celeste ricordano allora la complessità del rapporto umanità-Creatore, mutevole ma esplicitamente manifesta attraverso i fenomeni naturali. Ecco allora che la natura interviene con forza, dando vita a cambiamenti meteorologici che sorprendono per la loro sconvolgente potenza:

Tantôt un ciel clair & serein annonçoit la bonté du Créateur; tantôt d'épais nuages qui fondoient en torrens, peignoient le sombre de la vie & disoient que cette triste terre n'est qu'un lieu d'exil: le tonnerre publioit combien ce Dieu est redoutable lorsqu'il est offensé; & le calme des airs qui succédoit aux éclairs enflammés annonçoit que la soumission désarme sa main vengeresse.<sup>153</sup>

Se la tempesta e il fulmine evocano un cambiamento improvviso, che proprio per la sua rapidità incute stupore e spavento, la natura che viene rappresentata attraverso la cupola vetrata è anche quella delle stagioni, calma ed eternamente ripetitiva. La ciclicità naturale, entro cui l'uomo si sente confortevolmente protetto, si imprime allora nello spirito dei fedeli, che ammirano lo spettacolo offerto con rinnovata fiducia nella bontà della divinità:

Quand le souffle du printemps faisoit descendre l'air pur de la vie, comme un fleuve balsamique, alors il imprimoit cette vérité salutaire & consolantes, que les trésors de la clémence divine sont inépuisables. Ainsi les élémens & les saisons, dont la voix est si éloquente à qui sait l'entendre, parloient à ces hommes sensibles & leur découvroient le maître de la nature sous tous ses rapports.<sup>154</sup>

La scoperta con il divino si trova così nella percezione della natura; ma l'aspetto più interessante è che l'accesso alla natura non è qui proiettato in una cornice bucolico-idilliaca, ma all'interno stesso della città, per il solo tramite dell'architettura. È infatti quest'ultima a consentire l'unione con gli elementi naturali, secondo procedimenti completamente assimilabili a quelli che vedremo in opera nell'elaborazione teorica di Boullée<sup>155</sup>. Al di là delle vicinanze con la rappresentazione messa in scena da

---

152 «Si on levoit les yeux vers le sommet du temple, on voyoit le ciel à découvert; car le dôme n'étoit pas fermé par un voûte de pierre, mais par des vitraux transparens.» (Ivi, p. 151).

153 Ivi, p. 152.

154 Ivi, p. 152.

155 Il testo di Mercier è particolarmente vicino a quello di Boullée nell'interessante problema posto dall'associazione di alcuni particolari stati d'animo all'interno di una teoria del sublime in evoluzione. «On n'entendoit point de sons discordans. La voix des enfans mêmes étoit formée à un plein chant majestueux. Point de musique sautillante & profane. Un simple jeu d'orgue (lequel n'étoit point bruyant) accompagnoit la voix de ce grand peuple, & sembloit le chant des immortels



quest'ultimo, ciò che qui interessa notare è l'intimo rapporto che viene instaurato tra la fisicità dell'ambiente e l'uomo. Nelle pagine di Mercier, infatti, e in modo particolare in quelle dedicate alla descrizione del tempio, l'attivazione di precisi meccanismi sentimentali è consentita dalla composizione materiale degli spazi in questione. Questi non sono pensati solo per accogliere in maniera adeguata e funzionale la comunità, ma riescono a partecipare direttamente al momento della preghiera, accompagnando i cittadini nel loro percorso di comunione con il divino. Le forme dell'architettura diventano così parte essenziale della rappresentazione urbana non soltanto in virtù dell'efficienza che garantiscono le strutture cittadine, ma anche nella feconda capacità di instaurare un rapporto con la comunità umana accolta, protetta, educata ed elevata dalla pietra degli edifici e dalla loro composizione razionale, funzionale e potentemente eloquente.

### *Città ideale e uomo nuovo*

La città utopica è così pensata come un ambiente interamente sottomesso a logiche razionali che ne plasmano le forme e ne coordinano gli spazi. Il risultato è un modello che non presenta rimarchevoli variazioni da utopia a utopia, nonostante le peculiarità proprie di ogni sistema immaginato. Del resto, già More aveva sottolineato come «chi conosce una sola città [dell'isola di Utopia] le conosce tutte, tanto sono interamente simili tra loro»<sup>156</sup>. La descrizione tardo settecentesca proposta da Fénelon è così una possibile sintesi di tutte le città utopiche:

Cette Ville nous parut d'une étendue immense, & plus peuplée que les plus florissantes villes de la Grèce. La police y est parfaite pour la propreté des rues, pour les cours des eaux, pour la commodité des bains, pour la culture des arts, & pour la sûreté publique. Les places sont ornées de fontaines & d'obélisques; les temples sont de marbre, & d'une architecture simple, mais majestueuse. Le Palais du prince est lui seul comme une grande Ville: on n'y voit que colonnes de marbre, que pyramides & obélisques, que statues colossales, que meubles d'or & d'argent massifs.<sup>157</sup>

---

qui se mêloit aux vœux publics. Personne n'entroit ni ne sortoit pendant la prière. Aucun Suisse grossier, aucun quêtneur importun ne venoit interrompre le recueillement des fidèles adorateurs. Tout les assistants étoient frappés d'un religieux & profond respect; plusieurs étoient prosternés, le visage contre terre. Au milieu de ce silence, de ce recueillement universel, je fus saisi d'une terreur sacrée: il sembloit que la Divinité fût descendue dans le temple & le remplissoit de sa présence invisible.» (MERCIER, cit., vol. I, p. 153). Il «terreur sacrée» di cui parla Mercier richiama infatti quell'idea di sublime che era stata codificata da Burke e che alla fine del XVIII secolo trova splendida rappresentazione nelle teoria architettoniche di Boullée.

<sup>156</sup> MORE, cit., p. 58.

<sup>157</sup> FÉNELON, cit., t. II, p. 25.

Se ordine, pulizia e decoro sono allora i tratti caratterizzanti tutte le città immaginate, l'esposizione non prescinde quindi da una considerazione più o meno argomentata delle sue caratteristiche fisiche, che non sono la semplice riduzione architettonico-urbanistica di un principio ordinatore generale, quanto piuttosto elemento essenziale dell'intera costruzione utopica. Il modello politico e sociale presentato non è infatti pensabile al di fuori degli spazi descritti (o semplicemente richiamati) giacché essi ne sono al tempo stesso 'ambientazione' e 'materializzazione'. La nuova umanità stabilisce con essi uno scambio percettivo ed emotivo teso a ricordare continuamente i valori del sistema costituito. La funzione altamente pedagogica dell'architettura è allora la chiave di volta del nuovo discorso sulla città e quest'ultima, costruita in netta opposizione agli esempi contingenti, diventa monumento, incarnazione materiale dei principi che stanno alla base dell'ordinamento utopico<sup>158</sup>.

La pietra degli edifici, le forme architettoniche, la disposizione di strade e piazze, il ripensamento di alcune vitali infrastrutture rientrano in un quadro più ampio di rappresentazione urbana che, soprattutto con l'avanzare del XVIII secolo, impone la considerazione di una duplice problematicità. Da una parte è infatti necessario guardare al discorso sulla città intesa come organismo reale, come luogo privilegiato di aggregazione che negli esempi concreti offre penosi spettacoli di corruzione, insalubrità, insicurezza, ecc.; le condanne che ne conseguono si trovano allora legate a filo doppio con la stessa rappresentazione utopica che a quelle si ispira e che, allo stesso tempo, contribuisce ad alimentare, attraverso una tradizione ormai affermata. Dall'altra parte è invece necessario osservare la posizione dell'uomo all'interno delle narrazioni utopiche, che costringe a rilevare la diversa percezione suggerita dalla riflessione illuminista.

Il ripensamento dei principi alla base dell'ordine politico-sociale e la loro organizzazione all'interno di un ideale istituzionale lontano dagli esempi reali non possono infatti prescindere da una riformulazione della materia umana chiamata a vivere nell'universo immaginario. Proprio in quanto prodotto di una ragione

---

158 Sempre Fénelon affermava la possibilità di un discorso altamente eloquente da parte delle strutture architettoniche che, con le loro nobili forme, erano in grado di diffondere il sentimento di grandezza dello Stato, i successi da esso raggiunti e la perfezione dell'intera comunità: «La Peinture & la Sculpture parurent à Mentor des art qu'il n'est pas permis d'abandonner. Mais (...) il ne faut employer les Sculpteurs & les Peintres que pour conserver la mémoire des grand hommes & des grandes actions. C'est dans les bâtiments publics, ou dans les tombeaux qu'on doit conserver des représentations de tout ce qui a été fait avec une vertu extraordinaire pour le service de la patrie. Au reste la modération & la frugalité de Mentor n'empêchèrent point qu'il n'autorisait tous ces grands bâtiments destinés aux courses des chevaux & des chariots, aux combats des Lutteurs, à ceux du Ceste, & à tous les autres exercices qui cultivent les corps pour les rendre plus adroits & plus vigoureux.» (Ivi, pp. 242-243).

totalizzante, l'utopia prevede la presentazione di un modello umano nuovo, rigenerato da determinati principi che, più delle singole proposte offerte dalla tradizione letteraria, appartengono a un *esprit* utopico in qualche modo generalizzabile. Pare infatti possibile individuare alcuni elementi importanti dell'aspirazione di riforma umana implicita nell'operazione stessa dell'utopia; i benefici delle istituzioni ideali non sono infatti destinate a un'umanità placidamente rappresentata su modello di quella esistente, ma a una che ha già intrapreso e concluso un percorso di accrescimento culturale ed elevazione morale che si colloca al di fuori della realtà. L'utopia presuppone «uomini che siano come *dovrebbero essere* e non come sono in realtà»<sup>159</sup>, uomini fuoriusciti dal passato-realtà e approdati a una nuova condizione, determinata dall'organizzazione delle istituzioni e necessaria al suo funzionamento. Realtà altra allora, e uomo altro, laddove tale alterità è intesa nel senso di una rigenerazione profonda e, ancora una volta, di un ripensamento dei principi basilari che regolano i comportamenti tra gli individui. Per quanto anteriore al periodo qui considerato, resta esemplare a questo proposito l'accesso al mondo utopico descritto da Gabriel de Figny, che può svolgersi solo attraverso il passaggio obbligato in una sorta di *Maison d'éducation* che prepara il protagonista all'avventura utopica:

La coutume des Habitans de ce País est de ne recevoir personne parmi eux, qu'ils ne sachent auparavant quelle est sa naissance, sa Patrie, & son humeur; mais le courage extraordinaire avec lequel ils m'avoient vû combattre, & de l'admiration duquel ils sembloient ne pouvoir revenir, fit que sans aucune enquête je fut admis (...) Ma réception étant faite, ceux qui m'avoient amené & soulagé me portent dans leur maison du *Heb*, qu'on pourroit rendre en nôtre langue, Maison d'éducation; on avoit pourvû à ma place & à ma nourriture avec soin, une diligence & une honnêteté qui surpassent la civilité des Européens les plus polis...<sup>160</sup>

Gli abitanti di Utopia sono i protagonisti della descrizione, e attraverso la raffigurazione dei loro costumi, del loro sentire e del loro benessere il lettore percepisce il valore esemplare del quadro offerto. Se le istituzioni costituiscono la cornice essenziale della rappresentazione, il diretto confronto con il popolo utopico, che usufruisce del nuovo ordine, consente al lettore non soltanto di percepire l'effettiva distanza dal reale, ma anche di proiettarsi una chiara immagine di felicità quale punto di arrivo di una trasformazione ancora tutta da intraprendere. Nonostante le numerose peculiarità delle

<sup>159</sup> BACZKO, «Utopia», cit.

<sup>160</sup> GABRIEL DE FOIGNY, *Les aventures de Jacques Sadeurs dans la découverte et les voyages de la Terre australe*, in GARNIER (éd.), *Voyage imaginaire, songes, visions...*, Amsterdam, vol. 24, 1788, cit., pp.83-84.

opere utopiche, l'umanità delle isole lontane o degli ipotetici futuri costituisce l'elemento essenziale del disegno, senza cui l'intera costruzione si svuoterebbe di suggestione immaginativa e di profondità concettuale.

I protagonisti dell'utopia sono uomini felici; essi sperimentano quotidianamente un'armonica convivenza, garantita dall'organizzazione razionale del tempo e dei compiti lavorativi. Ogni momento della giornata è infatti dedicato a specifiche attività, in una pianificazione che può essere più o meno rigorosa, ma che nel complesso si struttura come un ingegnoso macchinario dove ogni pezzo assolve un compito specifico. L'umanità rappresentata non conosce l'ozio improduttivo, ma sfrutta le ore non lavorative per attività intellettuali, artigianali e di svago; la sobrietà che generalmente regna nei mondi immaginari, si accompagna a comportamenti di civile convivenza, coronati da un principio di tolleranza assoluto. Il risultato è così un'umanità felice che gode della sua invidiabile posizione per il suo essere un'umanità altra, lontana dall'esempio reale allo stesso modo del modello politico che la amministra.

Eppure, l'impressione generale spinge a ritenere quella utopica un modello altro di umanità che, proprio in quanto ispirata nelle sue azioni quotidiane a principi diversi da quelli individuabili nella realtà, sembra partecipare a un diverso tipo di natura, completamente riprogettata dall'utopia. Il già ricordato Martigny si interroga allora sulla possibilità di un'umanità diversa, le cui passioni, gusti e sentimenti l'hanno fatta in qualche modo 'evolvere' rispetto a quella reale, di cui non condivide i vizi:

Il n'y a aucun des mes lecteurs à qui le même spectacle n'eût causé la même surprise. Mais pourquoi la nature, qui se joue dans ses productions végétaives, ne varierait-elle pas également dans celles que nous appellons animées? Ici une plante n'a pas la même vertu que par les opération dont elle nous présente les effets dans le cercle étroit qui nous renferme. En est-ce assez pour conclure qu'elle fait sentir, penser & agir par-tout les même animaux de la même manière? Ils se ressemblent à l'extérieur, mais l'ame, mais l'esprit se modifient par des différences qui nous sont cachées, & qui sont néanmoins décisives dans le goût, dans les passions, dans les sentimens. Si ce n'est pas à cette physique qu'il faut rapporter les causes de la différence essentielle des mœurs des peuples de l'isle dont je parle, de celles des autres peuples connus, il faudra dire qu'ils sont une espèce nouvelle d'être chéris & privilégiés, que le premier de tous a séparés du reste des autres, pour qu'ils évitassent la corruption générale.<sup>161</sup>

Proprio il riferimento a un popolo completamente ripensato, che non esiste, costituisce l'ennesima ambiguità del paradigma utopico, dal momento che la progettazione di un

---

161 MARTIGNY, cit., p. 14.

nuovo ordine istituzionale, già di per sé lontano dai parametri offerti dalla contingenza, manifesta la sua completa inadeguatezza nei confronti dell'umanità reale. La vita sociale prospettata dalle utopie si ispira a determinati principi morali talmente distanti da quelli concretamente in atto da sembrare frutto di ingenua elaborazione, ed anche i principi sociali di trasparenza e coerenza logica non trovano esempi nel contesto contemporaneo. Facile allora che la sfiducia nelle possibilità dell'utopia si ritrovi approfondita, con la conseguente rivalutazione della costruzione immaginaria quale prodotto della fantasia e non già modello ideale.

Di fronte a tale comprensibile sconforto permane tuttavia l'immagine di una collettività che, nella sua organizzazione comportamentale, ha raggiunto uno stato di felicità invidiabile e la dimensione chimerica delle utopie è mediata da una fiducia nella possibilità di un cambiamento dell'ordine istituzionale, suscettibile di migliorare la condizione umana. Ancor più nel corso del XVIII secolo, la riflessione riformistica mira ad un accordo tra cambiamenti politico-sociali e 'perfezionamento' umano, all'interno di una ricerca più o meno consciamente ispirata a un *esprit* utopico fondamentale, giacché le proposte di trasformazione, presentate sotto ogni forma, intendono essere le basi di un nuovo ordine felice, che appartiene esclusivamente all'uomo. Ad esso è offerta così la possibilità utopica, a patto di un ripensamento non già della sua intima natura, ma dei rapporti con i suoi simili e, soprattutto, all'interno della comunità.

L'uomo utopico non vive infatti in solitudine, ma si trova immerso in una collettività di cui è parte necessaria. Anche laddove l'utopia sviluppi un sistema prevalentemente libertario, l'individuo partecipa a un benessere collettivo che contribuisce a costruire e di cui beneficia pienamente.

La vicinanza con l'immaginario dell'uomo-cittadino diffuso dalla Rivoluzione francese pare allora forte, anche se si rendono necessarie alcune precisazioni. Il passaggio dell'uomo utopico immaginato da More al cittadino rivoluzionario non è infatti implicito, se non interpretato alla luce della fondamentale mediazione illuminista, che traghetta l'ideale umanistico di uomo virtuoso verso una concezione più ampia del ruolo sociale dell'individuo. La tradizione umanistica-cristiana cui More aveva dato voce nella raffigurazione degli Utopiani, più volte rimaneggiata e adeguata nelle varie proposte utopiche, presenta alla riflessione illuminista due ordini di problemi, tra loro complementari: da una parte il ruolo della natura e il rapporto che l'uomo è chiamato ad instaurarvi, dall'altra la posizione di questi in uno stato aggregativo sia dal punto di vista della teorizzazione politica, sia dal punto di vista dell'indagine sulla *sociabilité*.

Se la materialità della città, pur non essendo l'elemento centrale della narrazione, si impone con un dato importante, che un successivo sguardo percepisce come essenziale all'intera strutturazione, nel corso del XVIII secolo la partecipata vivacità intellettuale intorno al discorso urbano stimola l'approfondimento delle pianificazioni teoriche delle città ideali. Tuttavia esse restano descrizioni letterarie che, anche nei casi di più insistita elaborazione, si inseriscono in una riflessione più ampia sull'ordinamento politico-sociale, spesso confondendosi.

Eppure, proprio il rapporto di stretta dipendenza tra formazione urbana e sistema generale instaurato dalla costruzione utopica prefigura il nodo di un cambiamento vitale che è possibile individuare all'interno del paradigma in questione, che proietta quelle produzioni immaginarie nella possibilità concreta del reale. Attraverso l'architettura la trasformazione del contingente sembra allora più vicina, possibile e l'irrealtà dei modelli ideali non appaiono più come chimeriche illusioni, ma come effettivi disegni di cambiamento.

Del resto, l'elemento maggiormente 'sospetto' della formulazione utopica, ovvero la messa in scena di un'umanità che non sembra condividere niente con quella reale, è posto in discussione dalla critica illuministica e dalla sua fiducia nel progresso. Se la natura umana è fondamentalmente *perfectible* e se su di essa è in grado di agire positivamente l'educazione, la progettualità dell'utopia diventa possibilità reale nel momento in cui ne viene individuata la porta di accesso, che può essere intravista in parte nell'azione del 'saggio legislatore' (che si offre però a controverse interpretazioni delle modalità di attivazione dell'utopia, del ruolo delle riforme e dell'ineluttabilità dell'evento rivoluzionario) e in parte nella trasformazione dell'ambiente urbano. Formulazioni teoriche prettamente illuministiche, dal *principe du milieu* alla nozione di progresso, dall'esaltazione di un 'funzionalismo' estetico alla ridefinizione del ruolo dell'educazione della seconda metà del Settecento, contribuiscono così all'evoluzione di un meccanismo rappresentativo di solida tradizione, o meglio al passaggio di un modello urbano fino ad allora bloccato nell'immaginazione letteraria a una rielaborazione propriamente progettuale quale è possibile ritrovare nell'opera di Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux.

## II. Utopisme e architettura

L'immaginario urbano generato dalla produzione scritta settecentesca è dunque un immaginario fortemente teso alla trasformazione concreta della realtà, di cui si denunciano le mancanze e di cui si prospettano soluzioni plausibili. Se i progetti di riforma amplificano tale dimensione propositiva, che rifugge qualsiasi interpretazione in senso chimerico, anche la critica più propriamente 'pamphlettistica', sull'esempio di Voltaire, e le costruzioni utopiche collaborano a un medesimo progetto di miglioramento la cui ineludibilità viene compresa non soltanto dai timidi tentativi di riorganizzazione operati dalla monarchia, ma anche dai professionisti del 'settore', ovvero quegli architetti che potevano concretamente intervenire nell'effettività delle cose. Da tale complesso insieme fuoriesce allora un'«opinione pubblica» che forgia un modello di possibilità urbana in grado di ovviare alle lacune concrete, sostituendosi alla realtà.

Com'è noto, la categoria di 'opinione pubblica' costituisce un problema storiografico importante, su cui sembra necessario soffermarsi, almeno rapidamente. L'espressione di 'opinione pubblica' fu forgiata nelle riflessioni settecentesche per indicare l'orientamento di una parte della popolazione su determinate questioni, la cui valutazione assumeva, soprattutto nella seconda parte del secolo, una valenza politica forte<sup>1</sup>. Se le analisi di Reinhart Koselleck e Jürgen Habermas<sup>2</sup> hanno messo in evidenza il legame tra lo sviluppo dell'opinione pubblica modernamente intesa e l'affermarsi di uno «spazio pubblico borghese», in parallelo all'emergere del capitalismo proprio dei primi tempi delle trasformazioni industriali sette-ottocentesche, la storiografia più recente ha indagato il formarsi del fenomeno a partire da una critica delle fonti interessata al chiarimento della posizione dei contemporanei circa l'esistenza e il ruolo politico di tale problematica *opinion*. In questo modo, come suggerito da Edoardo Tortarolo, è possibile individuare due tipi di trasformazione che fanno della riflessione sulle vicende in corso, sempre esistita<sup>3</sup>, uno spazio di discussione che si percepisce

1 EDOARDO TORTAROLO, «Opinione pubblica», in VINCENZO FERRONE – DANIEL ROCHE (a cura di), *L'Illuminismo. Dizionario storico*, cit., pp. 283-291.

2 JÜRGEN HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied, Luchterhand, 1962 (ed. it., *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1971); REINHART KOSSELLECK, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Freiburg, K. Alber, 1959 (ed. it., *Critica illuminista e crisi della società borghese*, Roma-Bari, Laterza, 1971).

3 Cfr. GIOVANNI SARTORI, «Opinione pubblica», in *Enciclopedia del Novecento*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondato da Giuseppe Treccani, vol. III, 1979, pp. 937-949.

come tendenzialmente vincolante: innanzi tutto, il tradizionale concetto di ‘opinione’ perde gradualmente il significato di fatto incerto, di credenza indimostrabile, per divenire rappresentazione della verità; allo stesso tempo si assiste al passaggio da una dimensione prettamente morale a quella politica che, non necessariamente scissa da valutazioni comunque legate alla sfera morale, era interessata alla critica delle pratiche politiche e amministrative. Soprattutto nella seconda metà del XVIII secolo si afferma allora la possibilità di un processo di disvelamento del vero cui non è sottratta alcun aspetto del vivere comune. Resta tuttavia un problema l’univoca definizione dell’opinione pubblica come rappresentanza di espressioni molteplici, giacché se i fisiocratici e Condorcet insistevano sulla possibilità universale di poter prendere parte al dibattito e alla critica dei governi, il fenomeno permane nel livello della politicizzazione dei *savants*, ovvero di una parte ridotta della popolazione che, attraverso la polemica e la proposizione, intendeva partecipare alle trasformazioni e alle riforme a beneficio dei più. L’opinione pubblica settecentesca è allora generalmente un certo tipo di opinione ‘illuminata’ che si sente responsabile del benessere collettivo e intraprende campagne specifiche, come le celebri difese da parte di Voltaire di Jean Calais e dello *chevalier* de la Barre, o ancora come l’ampio dibattito intorno ai *billets de confessions* in funzione antigesuitica.

Alla base di ciò resta quindi una rete di comunicazione che, prendendo corpo nelle pagine scritte in tutte le loro forme e nei luoghi fisici della *sociabilité* settecentesca, mirava alla trasparenza di determinati processi politici, fenomeni culturali e sociali, ecc., per formare un’opinione che non era più una credenza inconoscibile, estranea alla comprensione umana, ma anzi una riflessione possibile, convergente in una chiara presa di posizione. La complessità dell’intreccio tra opinione come processo di svelamento del vero nei confronti di un pubblico la cui precisazione resta comunque un problema e opinione come giudizio sulle scelte dei governanti accompagna l’evolversi del concetto lungo tutto il secolo, accentuando la propria valenza di *jugement* in parallelo al progredire della crisi della monarchia assoluta e convergendo nel ‘tribunale della ragione’ prettamente rivoluzionario<sup>4</sup>.

---

4 Cfr. KEITH MICHAEL BAKER, «Public Opinion as Political Invention», in Id., *Inventing the French Revolution. Essays on French Culture in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 167-199; ARLETTE FARGE, *Dire et mal dire. L’opinion publique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1992; JOHN ALEXANDER W. GUNN, «Public Spirit to Public Opinion», in Id., *Beyond Liberty and Property: the Process of Self-recognition in Eighteenth-Century Thought*, Kingston-Montreal, McGill-Queen’s University Press, 1983, pp. 260-315; SARAH C. MAZA, *Private Lives and Public Affairs: the Causes Célèbres of Pre-revolutionary France*, Berkeley, California University Press, 1993; MONA OZOUF, «Le concept d’opinion publique au XVIII<sup>e</sup> siècle», in Id., *L’homme régénéré*:



Rientrando quindi nel campo specifico della ricerca qui condotta, pare allora necessario collocare il discorso di Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux all'interno di tale contesto intellettuale, che nel suo complesso alimentava un dibattito su molteplici questioni sottoposte non soltanto alla conoscenza 'diffusa', ma anche, sempre di più, a un giudizio che voleva farsi in quale modo vincolante, ispirando e determinando le scelte operate dalle pratiche di governo. Anche le produzioni teoriche di Boullée e Ledoux mirano, secondo diverse modalità, allo svelamento di una 'verità' che, pur non trovandosi articolata in una vera e propria polemica sulla realtà, intende mostrare la strada per una possibilità 'altra' di discorso architettonico-urbanistico, che supera le tradizionali preoccupazioni tecnico-stilistiche, per affermare la necessità di una diversa considerazione della comunità. È quest'ultima il centro delle riflessioni di entrambi, cui guardano attraverso la lente della trasformazione architettonica, giacché l'arte diventa lo strumento per una trasformazione che è prima di tutto una trasformazione morale e civile. Se il pensiero di Boullée e Ledoux si risolve solo parzialmente nella rappresentazione di una vera e propria città costruita in risposta ai problemi che affliggevano la realtà contemporanea, la loro teorizzazione apre la strada a una considerazione dell'architettura come vera e propria arte sociale, mezzo per ottenere una trasformazione concreta a beneficio di una collettività che, pur ambivalente nella sua definizione, è costituita da un insieme di uomini 'educati' e rigenerati dalle forme e dalle composizioni materiali degli edifici cittadini. Il discorso di entrambi è dunque finalizzato al miglioramento della condizione esistente e il loro programma si appoggia alle possibilità dell'architettura che, riconsiderata nelle sue fondamenta concettuali e ricollocata all'interno di un discorso testuale solo in parte apparentato con il vero e proprio trattato, è in grado di imprimere un cambiamento e di attualizzare un modello ideale di convivenza civile modellata proprio dalla fisicità delle strutture architettoniche.

---

*essais sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 21-53; Id., «Opinion publique», in K.M. BAKER (ed.), *The Political Culture of the Old Regime*, vol. I., *The French Revolution and the Creation of a Modern Political Culture*, Oxford, Pergamon Press, 1987, pp. 419-434.



# 1. ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE (1728-1799)

Pur non essendo una voce di primo piano del panorama tardo-settecentesco francese, Étienne-Louis Boullée mostra una grande sensibilità verso l'impellente di una trasformazione radicale che porta avanti attraverso gli strumenti di cui dispone, ovvero attraverso la progettazione, elevata nelle sue intenzioni ad arte sociale. La sua riflessione si articola dunque come ripensamento dell'architettura che, fondata su basi filosofiche concettualmente interessanti e problematiche, intende riformare gli spazi dell'aggregazione civile. Quest'ultima si affaccia nell'elaborazione teorica di Boullée come elemento essenziale di un discorso architettonico che accoglie la comunità in maniera funzionale, ma soprattutto provvedendo alla sua ridefinizione e alla sua educazione, rigenerandola.

Nel tentativo di mostrare il percorso che conduce Boullée a riformulare la considerazione dell'architettura e dei miglioramenti che essa è in grado di produrre, sia a livello materiale sia in una dimensione più ampiamente culturale, saranno qui posti in analisi i suoi scritti per farne emergere l'impalcatura filosofica che ne resta alla base e le riflessioni prettamente 'artistiche', che prendono forma tanto nelle pagine scritte quanto nelle incisioni che le accompagnano.

## 1.1 Profilo biografico <sup>1</sup>

Étienne-Louis Boullée nacque a Parigi il 12 febbraio 1728, figlio primogenito di Louis-Claude Boullée e Marie-Louise Boucher. La madre, probabilmente imparentata con il pittore François Boucher, morì nel 1739 lasciando quattro figli; il padre, *Architecte expert juré des Bâtiments du Roi* dal 1732<sup>2</sup>, si risposò nel febbraio 1739 con Catherine Robert, da cui ebbe una figlia, Adélaïde Dorothée, che, ancora giovane alla morte dei

---

1 Le notizie bibliografiche, qui riportate in una breve sintesi, sono recuperate dalle ricostruzioni offerte da: MICHEL GALLET, *Les architectes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995; EMIL KAUFMANN, «Étienne-Louis Boullée», *The Art Bulletin*, vol. 21, n. 3, Sept. 1939, pp. 213-227; Id., *Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1952; PHILIPPE MADEC, *Boullée*, Paris, Hazan, 1986; JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799). De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1969; Id., *Étienne-Louis Boullée*, Paris, Flammarion, 1994.

2 La Compagnia degli *Architectes expert bourgeois* era stata fondata nel 1690 e formata da 25 architetti che avevano potuto acquistare ogni ufficio per 6000 *livres*. Cfr. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Étienne-Louis Boullée*, cit., p. 10.

genitori<sup>3</sup>, avrà come tutore l'architetto Pierre-Louis Moreau-Desproux, e la cui figlia sposerà nel 1787 Pierre-Nicolas Bénard, allievo e futuro erede di Étienne-Louis Boullée. Quest'ultimo manifestò presto una predisposizione per la pittura e il padre assecondò tale vocazione lasciandogli frequentare l'atelier di Jean-Baptiste-Marie Pierre<sup>4</sup> dove avrebbe appreso le tecniche fondamentali del disegno; con l'intenzione di indirizzare il figlio verso l'architettura, Louis-Claude riuscì a farlo ammettere alla scuola di Jacques-François Blondel<sup>5</sup>, dove vi rimase dal 1744 al 1745, per poi trascorrere un anno tra gli allievi di Jean-Laurant Legeay<sup>6</sup>. Nel 1746, Boullée ottenne

3 Louis-Claude Boullée morì nel 1761 lasciando ai cinque figli una discreta fortuna, diversi immobili nella capitale e la propria biblioteca.

4 Jean-Baptiste Marie Pierre (1713-1789), pittore e incisore accolto all'*Académie royale de peinture et de sculpture* nel 1742, divenne *Premier peintre du Roi* nel 1770 succedendo a François Boucher, per poi assumere anche la carica di sovrintendente della *Manufactures des Gobelins*. Cfr. OLIVIER AARON, *Jean-Baptiste Marie Pierre: 1714, 1789*, Paris, Galerie de Bayser, 1993.

5 Jacques-François Blondel (1705-1774), nipote di François Blondel (1617-1686, celebre realizzatore dell'arco di trionfo della *Porte Saint-Denis*, ma soprattutto teorico dell'architettura e professore), di cui tuttavia non fu allievo, fondò una scuola pubblica di architettura, l'*École des arts*, con l'autorizzazione dell'*Académie*. Teorico produttivo compose, tra le altre, l'*Architecture française, ou Recueil des plans, d'élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels et édifices les plus considérables de Paris...* (Paris, 1753) e il *Cours d'architecture civile*, rimasto incompiuto e terminato da Pierre Patte sulla base delle lezioni del maestro. Egli collaborò inoltre con gli *encyclopédistes*, per la redazione di molti articoli concernenti l'architettura. Blondel è una figura che ricorre anche nella biografia di Ledoux, che ne fu allievo. Se non avremo modo di approfondire il rapporto che può essere individuato tra le teorizzazioni di Boullée e Ledoux e quelle di Blondel, pare opportuno sottolineare come quest'ultimo fosse il promotore non già di una ripresa dell'Antico quale verrà sviluppandosi nell'ultimo trentennio del XVIII secolo, quanto piuttosto di una riconsiderazione dei 'moderni', come Pierre Lescot (1515-1578) Claude Perrault (1613-1688) e Jules-Hardouin Mansart (1746-1708), e del loro riutilizzo della tradizione classica che aveva generato «nos chefs d'œuvres». E scriveva: «Qu'est-il besoin en effet de passer les mers pour se rendre témoin des efforts que des peuples, ingénieux sans doute, ont fait il y a deux milles ans?» (cit. in PÉROUSE DE MONTCLOS, *Étienne-Louis Boullée*, cit., p. 19) Considerato l'araldo della tradizione architettonica propriamente francese (giudizio supportato anche dal contrasto da lui manifestato verso i viaggi che, oltre ad alimentare l'esagerata passione per l'Antichità, favorivano un certo contagio del 'gusto nazionale' e il pericoloso contatto con mode passeggiare), Blondel sembra mostrarsi in disaccordo con i primi prodotti della progettazione di Ledoux e Boullée, a suo avviso, troppo ispirati a un 'gusto alla moda' che si sarebbe rivelato effimero. Tuttavia, il maestro morì nel 1774, proprio quando l'attività di Ledoux e Boullée cominciava a svilupparsi in modo pienamente innovativo, attraverso la ripresa della tradizione classica, ma anche attraverso una subordinazione di quest'ultima ai fini di un ripensamento dell'architettura che, come vedremo, si sviluppa in senso fortemente 'nazionale' (cfr. PÉROUSE DE MONTCLOS, cit.; MICHEL GALLET, *Claude-Nicolas Ledoux. 1736-1806*, Paris, Picard, 1980). Per l'approfondimento su Jacques-François Blondel, oltre alle opere generali di storia dell'arte e dell'architettura cfr. MARC GRIGNON – JULIANA MAXIM, «Convenience, Caractère, and the Public Sphere», *Journal of Architectural Education*, vol. 49, n. 1, sept. 1995, pp. 29-37; ROBIN MIDDLETON, «Jacques François Blondel and the 'Cours d'Architecture'», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 18, n. 4, 1959, pp. 140-148, ; W. KNIGHT STURGES, «Jacques François Blondel», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 11, n. 1, 1952, pp. 16-19.

6 Jean-Laurent Legeay (ca. 1710-1786) era celebre per la sua attenzione verso l'architettura dell'Antichità e, in particolare, insegnava ai propri allievi l'ingrandimento delle composizioni con l'incorporazione di temi classici dell'arte romana. Tra i suoi allievi si trova anche Pierre-Louis Moreau-Desproux, con cui Boullée avrà modo di collaborare per l'operazione di distruzione delle case sui ponti parigini. Cfr. GEORGE BRUNEL (éd.), *Piranèse et les Français. Colloque tenu à la Villa Médicis, 12-14 mai 1976*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1978; JEAN CHATELUS, *Peindre à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1991; GILBERT EROUART, *L'architecture au Pinceau, Jean-Laurent Legeay, un Piranésien français dans l'Europe des Lumières*, Paris-Milan, Electa-Moniteur, 1982.

una medaglia da parte dell'*Académie royale d'architecture* e, pur non potendo stabilire il tipo di riconoscimento di cui venne effettivamente insignito, l'informazione assume particolare rilevanza se si considera che le modalità di presentazione ai concorsi dell'istituzione prevedevano il patrocinio dei candidati da parte di un tutore che, in questo caso, potrebbe trattarsi di Germain Boffrand<sup>7</sup>, di cui Boullée sarebbe stato allievo nel corso di quello stesso anno.

Come ci informa il necrologio, «à 19 ans Boullée s'assit au rang des professeurs de Paris, une école brillante, fruit de ses lumières, de son zèle et sa réputation, lui attira une foule d'élève parmi lesquels il a eu le bonheur de compter ses rivaux»<sup>8</sup>; tra i suoi allievi si contano Louis-Gustave Taraval (1738-1794), Jean-François-Thérèse Chalgrin (1739-1811), Alexandre-Théodore Brongniart (1739-1813), Nicolas-Claude Girardin (1749-1786), ma anche Jacques-Pierre de Gisors (1755-1828) e Jean-Louis-Nicolas Durand (1760-1834), esponenti di quella generazione che si formò nel corso degli anni '70, quando la progettazione di Boullée cominciava ad assumere forme originali, che si riflettono in parte nel lavoro dei propri discepoli.

Tra il 1747 e il 1762-1763 l'attività costruttiva di Boullée fu limitata dalla crisi economica attraversata dal paese, e aggravata dalla Guerra dei sette anni, che lo costrinse a dedicarsi solo ad alcuni interventi decorativi. Gli impegni maggiori, concentrati nella capitale, furono i lavori presso la chiesa parrocchiale di Saint-Roch<sup>9</sup> (1759), la riorganizzazione della *Maison Tourolle* (1762) e l'apertura del cantiere dell'*Hôtel de la Monnaie*<sup>10</sup>, proseguito da Jacques Denis Antoine e poi interrotto definitivamente in favore di un altro sito, l'*Hôtel Conti*, scelto per accogliere la nuova zecca; i progetti elaborati per queste due ultime commissioni gli aprirono le porte per l'*Académie royale d'architecture*, cui riuscì ad accedere nel 1743 come membro di seconda classe, per poi passare nella prima nel 1777.

L'apprezzamento della ristrutturazione della dimora di Claude-Charles-Dominique

---

7 Germain Boffrand (1667-1754) progettò diverse residenze private parigine e partecipò ad alcuni programmi pubblici di *embellissement*, ma soprattutto pubblicò un importante trattato di architettura, il *Livre d'architecture (De architectura liber, in quo continentur generalia hujus artis principia, nec non ichnographiæ, ortographiæ et scenographiæ quorundam ædificiorum, quæ fuere constructa, tum in Gallia, tum in Regionibus Extraneis*, Paris, Guillelmum Cavelier, 1745) la cui influenza è rintracciabile in alcune delle posizioni estetiche formulate nell'opera di Boullée. Cfr. GALLET, *Germain Boffrand. 1667-1754. L'aventure d'un architecte indépendant*, Paris, Herscher, Paris, 1986.

8 Cit. in MADEC, cit..

9 Non resta traccia dell'intervento di Boullée nella chiesa di Saint-Roch, che era consistito nella progettazione di una cappella e di due altari alle estremità del transetto, a causa della ristrutturazione e dell'ampliamento che la stessa subì a metà del XIX secolo.

10 L'istituzione era originariamente collocata in diversi antichi edifici, la dispersione dei quali si intendeva superare attraverso la fondazione di un immobile in un nuovo sito, la *place Louis XV*.

Tourolle gli garantì un discreto successo presso una ricca clientela che, nel quadro del dinamismo edile degli anni '70, gli affidò la riorganizzazione e la decorazione di palazzi e, più raramente, la costruzione di interi edifici. Se gran parte della clientela di Boullée proveniva dagli ambienti della finanza, come ad esempio François-Nicolas-Henri Racine de Monville, Robert Millin e suo figlio Jérôme-Robert Millin, o ancora André-Claude-Nicolas Alexander, compaiono anche alcuni esponenti dell'aristocrazia, come René Mans *comte* di Tessé, Anne-Catherine Douet vedova del *comte* de la Massais, François-Émile de Pérouse d'Escars, ma soprattutto il *comte* d'Artois o il barone Ulrich de Thoun, ministro plenipotenziario del duca di Wurtemberg.

Egli prese così parte alla ricostruzione dello *Château de Chaville* (1764), all'edificazione dell'*Hôtel Alexandre* e dell'*Hôtel de Montville* (1763-1764), dell'*Hôtel Perinon* (1768), dell'*Hôtel de Brunoy* (1774)<sup>11</sup> o ancora al disegno del nuovo decoro per l'*Hôtel d'Évreux* (1774), l'attuale *Palais de l'Élysée*. Tra il 1762 e il 1776, l'attività di Boullée si sviluppa dunque a partire da incarichi privati, spesso circoscritti a semplici interventi organizzativi per i quali non era prevista un'attività progettuale soddisfacentemente complessa. In effetti, l'architettura privata non conquistò l'interesse di Boullée, che nel corso dell'ultimo decennio del secolo, durante la redazione del *Projet de recueil d'architecture privée*, ripensando a quelle esperienze ne sottolinea la limitata portata, determinata dal modesto impatto socio-urbanistico che contraddistingue invece le grandi opere pubbliche; oltre a una certa insofferenza verso i capricci dei clienti, cui l'architetto era tenuto placidamente a sottostare<sup>12</sup>, Boullée manifesta una maggiore propensione per le strutture dal considerevole impatto nell'economia spaziale della città, per cantieri maestosi e imponenti nelle dimensioni, ma anche potenzialmente rilevanti a livello ideologico.

Dopo la lunga esperienza nell'architettura privata, Boullée si avvicina al circuito delle committenze pubbliche nel 1778, quando viene nominato *Contrôleur général des Bâtiments de l'Hôtel des Invalides*. L'incarico dava inizio alla fase architettonica più originale, ma anche professionalmente più sfortunata, di Boullée, giacché le idee artistiche elaborate trovarono scarsa attualizzazione, restando per lo più nella sola dimensione teorica. Ad ogni modo, a partire dalla fine degli anni '70, l'attività

---

11 Queste ultime tre residenze sono le uniche a noi note: l'*Hôtel Alexandre* è tuttora esistente, trovandosi in *rue de la Ville-L'Evêque*, mentre la memoria delle altre due è tramandata da alcune incisioni contemporanee.

12 Negli anni '90 tornerà infatti all'architettura privata solo per elaborare quel *Projet de recueil* dove la progettazione di modelli costruttivi, proprio per la natura puramente speculativa dello scritto, non era più sottomessa alle volontà dei clienti, considerate troppo spesso ingerenti.

architettonica di Boullée diede forma a un gran numero di progetti che, sviluppati in parte sulla base di reali domande, in parte in maniera del tutto autonoma, rispondevano alla sua maggiore preoccupazione, ovvero alla codificazione di un patrimonio di 'edifici modello' che prendevano corpo nei suoi disegni e nella sua elaborazione teorica.

Inaugurata dai lavori di manutenzione degli *Invalides*, la nuova fase della carriera di Boullée proseguì con la nomina a *Contrôleur général des Bâtiments de l'Hôtel de l'École royale militaire* (1780), in base alla quale avrebbe dovuto portare avanti l'opera di Jacques-Ange Gabriel<sup>13</sup>; per questioni tuttora difficili da chiarire, egli diede le dimissioni da entrambe le funzioni il 21 dicembre 1782<sup>14</sup>. Se i lavori affidati dal *Secrétaire d'État de la guerre* si concludono presto, maggiore successo hanno quelli ordinati dal *Contrôleur général des finances* Charles-Alexandre de Calonne; da quest'ultimo riceve infatti l'incarico per la *Loterie* (conclusa nel 1788) e per la ristrutturazione della facciata della *Bourse* (1784), in seguito demolita. Sempre negli anni '80 Boullée venne chiamato da Jacques Necker, *Directeur général des finances*, per riorganizzare l'*Hôtel* del *duc de la Force*, acquistato già nel 1754, per farlo divenire una prigione modello<sup>15</sup>.

Come abbiamo visto, tra gli anni '70 e gli anni '80 del XVIII secolo si registra un forte incremento dell'attività edilizia stimolata tanto da speculazioni private, generalmente di tipo residenziale, quanto da iniziative dal notevole impatto urbanistico. Tra queste ultime rientra la distruzione delle case sui ponti, ordinata nel 1786 e affidata a Boullée e al già ricordato Moreau-Desproux, incaricati anche dell'eventuale riorganizzazione dei *Quais*. Ancora una volta Boullée si confrontava con lo spazio della

---

13 Jacques-Ange Gabriel (1710-1782), «l'un des architectes français les plus employés dans le 18<sup>e</sup> siècle.» (LOUIS-GABRIEL MICHAUD, *Biographie universelle ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes. Nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée d'articles omis ou nouveaux*, Paris, M.me C. Desplaces et M. Michaud, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1854-1865).

14 Le dimissioni potrebbero essere in parte l'indice di una marcata insofferenza verso le ingerenze esterne nelle sue creazioni, ma anche il risultato di una vicenda giudiziaria riguardante alcuni appalti che potrebbe averlo visto parzialmente coinvolto e che, sebbene non fosse un diretto imputato, lo privò di tempo prezioso alla continuazione dei lavori. Inoltre, è possibile ipotizzare che, abbandonando quelle cariche, egli avesse voluto favorire uno dei suoi allievi, Alexander-Théodore Brongniart che effettivamente prenderà il posto del maestro.

15 Tale iniziativa intendeva rispondere concretamente a una *déclaration royale* del 30 agosto 1780 in cui Louis XVI premeva per la sostituzione delle prigioni del *Petit-Châtelet* e del *Fort-L'Évêque*, insistendo sul cattivo stato di quelle e sulla necessità di un nuovo modello di carcere: «Nous étions touchés depuis longtemps de l'état des prisons de notre royaume (...) et en particulier du surcroît de peine affligé à un homme enfermé pour revers de fortune avec un criminel (...) Nous ferons préparer des habitations et des infirmeries particulières ainsi que des préaux séparés pour les hommes, pour les femmes, pour les différents sortes des prisonniers...» (cit. in PÉROUSE DE MONTCLOS, *Étienne-Louis Boullée*, cit., pp. 75-76).

capitale, cui resta legato, salvo alcune limitate eccezioni, lungo tutta la sua travagliata carriera; e l'immersione pressoché totale in tale ambiente influisce in maniera determinante sulla sua formazione artistica, ma soprattutto sulla riflessione teorica cui si dedica costantemente.

Del resto, per quanto apprezzata, la sua attività resta abbastanza ai margini del dinamismo edilizio degli ultimi momenti dell'*Ancien Régime* e, pur fornendo numerosi suggerimenti per la trasformazione dell'ambiente urbano, le sue proposte non troveranno ampio riscontro nella pratica costruttiva per assumere, invece, notevole importanza all'interno di una più ampia teorizzazione architettonica costruita a partire da alcuni progetti mai realizzati. È questo il caso della proposta per la nuova *Opéra* avanzata nel 1781 a seguito dell'incendio della sala costruita nel 1770 da Moreau-Desproux all'interno del *Palais Royal*; sebbene solo l'inaugurazione dell'*Opéra Garnier* (1875) colmerà quel vuoto, già dal 1781 l'ideazione di un monumentale teatro era diventata l'ossessione di molti architetti, tra cui appunto Boullée, che ne progettarono le forme e ne organizzarono gli interni. Difficilmente databile è invece il progetto per il completamento dei lavori alla chiesa della *Madeleine*, collocabile tra il 1777 e il 1781<sup>16</sup>, che viene sviluppata nella riflessione teorica nel modello della *Basilique*. Nel 1780 Boullée fu invitato dal sovrano a partecipare alla restaurazione della residenza di Versailles, rimasta incompiuta per il pensionamento di Gabriel; furono concepiti tre diversi progetti, dei quali è sopravvissuto solamente quello descritto nel *Mémoire concernant la restauration du Château de Versailles*. Per Louis XVI propose, inoltre, l'edificazione di un nuovo palazzo a Saint-Germain-en-Laye, antica dimora reale.

Negli anni successivi, fu impegnato nell'ingrandimento della *Bibliothèque royale*: stabilita nel 1724 nella parte occidentale dell'ormai smembrato *Palais Mazarin*, all'*Hôtel de Nevers*, il sito non pareva adeguato alla conservazione del patrimonio librario, né alla sicurezza stessa dell'istituzione che per l'eccessiva vicinanza ad altri edifici non era al riparo da eventuali incendi; nella seconda metà del secolo molti architetti avevano tentato di trovare una soluzione soddisfacente sia attraverso programmi di radicale rinnovamento dei locali già esistenti, sia attraverso lo spostamento dell'intera biblioteca in altri luoghi cittadini. Incaricato di tale risistemazione da Charles-Claude Flahaut de La Billarderie *comte* d'Angiviller,

---

<sup>16</sup> Ad ogni modo la sua proposta non venne realizzata e neanche teoricamente accettata, e l'edificio acquisterà la sua forma attuale nel 1806, per essere definitivamente consacrata solo nel 1845.



*Surintendant des Bâtiments* fra il 1783 e il 1791, dopo aver ipotizzato la collocazione di una nuova sede in *Place Vendôme*, Boullée riconsiderò la vecchia biblioteca, che sarebbe stata modificata con la copertura della corte dell'antico *Palais Mazarin* e l'utilizzo degli edifici che la circondavano come deposito di stampe, medaglie e manoscritti; la proposta venne pubblicata, con i relativi disegni, nel *Mémoire. Moyens de procurer à la Bibliothèque dite du Roi les avantages que ce monument exige* (1785)<sup>17</sup>.

L'intensa produzione architettonica di Boullée si articola così autonomamente rispetto a reali committenze, la cui scarsità anzi contraddistingue la sfortunata attività professionale: molte delle sue creazioni nascono non tanto da richieste dirette quanto piuttosto da un sentito desiderio di proposizione di modelli di strutture urbane cui solo la valutazione all'interno di una riflessione in forma trattatistica darà coerente sviluppo. Se gli anni '70 erano stati gli anni della progettazione privata, l'ultimo ventennio del secolo si caratterizza per il coinvolgimento nell'architettura pubblica, segnato tuttavia da una progressiva tendenza allo scivolamento in una dimensione 'altra' rispetto alla contingenza, che si sviluppa come incremento della meditazione teorica. Alcuni edifici concepiti negli anni '80 sono allora il frutto di uno slancio che supera l'effettività del reale, prescindendo da richieste specifiche o da una valutazione della concretezza dello spazio in cui intende agire, collocandosi su un livello completamente ideale, e componendo un affascinante mosaico di possibilità architettoniche. Si tratta, in particolare, dei progetti qualificati dalla critica come 'rivoluzionari', tra cui emergono quello della *Basilique* o *Métropole* (1781), originariamente ispirato dalla necessità di ampliamento della chiesa della *Madeleine* ma presto evoluto autonomamente, quello del *Muséum* (1783) e quello del celebre *Cénotaphe à Isaac Newton* (1784). Quest'ultimo appartiene alla consistente produzione funeraria, i cui progetti sono generalmente di difficile datazione e tra cui compaiono, accanto ai monumenti dedicati a Newton e a Turenne, diversi *Cénotaphes* a forma piramidale o conica e numerose tombe commemorative.

Accelerando quindi lo slittamento verso la vera e propria teoria architettonica, a svantaggio di una concreta partecipazione allo slancio edilizio in corso nella capitale, la carriera professionale di Boullée si concentra sugli impegni accademici ed educativi, cui non venne mai meno, e sulla composizione di edifici-modello collocati all'interno di

---

<sup>17</sup> Pare interessante notare come all'inizio del XIX secolo il progetto di Boullée, non realizzato ma pubblicato (e riportato, con qualche piccola modifica descrittiva nell'*Essai*) fosse ancora considerato uno dei migliori.

una dimensione urbana prettamente ideale e non necessariamente concepiti in funzione di una conseguente concretizzazione.

Il periodo rivoluzionario facilita tale sconfinamento nell'ideale, che anzi diventa il fulcro della meditazione architettonica di Boullée che, negli anni '90 prosegue nella progettazione di strutture astratte dall'immediatezza concreta dell'ambiente urbano parigino e che si risolve nel disegno di alcuni interessanti edifici come il *Cirque* o *Colisée*, e numerosi archi di trionfo che, insieme ad alcuni fari, non vengono commentati nei suoi scritti e rimangono di difficile periodizzazione; insieme ad essi, compaiono anche due progetti, il *Palais national* e il *Palais municipal*, la cui composizione comporta interessanti problemi, che avremo modo di osservare.

Sono questi gli anni anche della teorizzazione in forma scritta, che prende forma nel *Projet de recueil d'architecture privée*, ma soprattutto nell'*Architecture. Essai sur l'art*, dove trovano posto molti dei progetti ideati negli anni precedenti e inseriti all'interno di un discorso decisamente più ampio sull'ambiente urbano e sull'architettura in generale, strutturato a partire da una profonda riflessione su alcune importanti suggestioni filosofiche illuministe.

Le vicende biografiche di Boullée non furono estranee all'evolversi della Rivoluzione francese; per quanto egli restò politicamente sempre in disparte è possibile rintracciare un certo entusiasmo per alcuni aspetti del grande cambiamento<sup>18</sup> e, come avremo modo di osservare, non soltanto egli si nutrì dei nuovi ideali, ma contribuì anche a dare loro una forma tangibile, nella 'concretezza' di un'architettura che, pur rimanendo su un piano strettamente teorico, si faceva carico di un processo generale di trasformazione sociale.

Ad ogni modo egli, come tutti gli artisti dell'epoca, dovette confrontarsi con il mutamento dei luoghi tradizionalmente predisposti alla propria professione. Effettivamente, il superamento del passato regime implicava la necessaria riforma di tutte le sue istituzioni, ivi comprese le Accademie artistiche, definitivamente soppresse il 16 agosto 1793. Già negli anni immediatamente seguenti l'inizio della Rivoluzione alcune personalità dell'epoca si erano impegnate nella ricerca di soluzioni che sostituissero i luoghi della sociabilità artistica precedente: primo tra tutti Jacques-Louis David, che nel settembre 1790 aveva fondato la *Commune des arts*; ancora, il 14 febbraio 1791, un gruppo di accademici, tra cui lo stesso Boullée, avevano presentato

---

18 «C'est n'est plus comme artiste, c'est comme citoyen que je vais envisager l'architecture.» (BOULLÉE, f. 133, in PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'architecture visionnaire et néoclassique. Étienne-Louis Boullée*, Paris, Hermann, 1993, p. 155).

all'*Assemblée nationale* una proposta di creazione di un'*Académie nationale des arts*, che rimase però non realizzata; nel dicembre 1793 l'istituzione di David verrà trasformata nella *Société populaire et républicaine des arts*, fino a quando, nell'ottobre 1795, non verrà fondato l'*Institut national de France*, cui Boullée sarà ammesso il 12 dicembre dello stesso anno, nella terza classe, *Littérature et Beaux-Arts*. Poco dopo venne nominato professore all'*École centrale du Panthéon*.

Morì il 4 febbraio 1799. A riconoscimento del coinvolgimento costantemente rinnovato nelle attività dell'*Académie* e dell'instancabile impegno dimostrato nella formazione dei giovani architetti al suo funerale furono presenti numerosi membri dell'*Institut*.

«*Aux hommes qui cultivent les arts*»

Come si evince dal testamento depositato presso M. Doulcet il 17 novembre 1793, Boullée lasciò parte della sua biblioteca al nipote Julien-Pierre Allaire, una discreta somma in denaro ai due domestici ed infine, i suoi strumenti e i suoi libri al protetto Pierre-Nicolas Bénard, con diritto di usufrutto su un centinaio di disegni e sul manoscritto *Architecture. Essai sur l'art*, lasciati alla *Bibliothèque nationale*<sup>19</sup>.

Al testamento era annesso l'inventario dei disegni e il trattato architettonico, le cui pagine erano state controfirmate dal notaio parigino, così che, per quanto resti talvolta problematica l'inequivocabile datazione di alcuni progetti e approfondimenti teorici, la redazione del testo può dirsi certamente conclusa entro la fine del 1793. Lo scritto resta tuttavia inedito e, per quanto circoli negli ambienti specialistici grazie agli allievi di Boullée, sarà pubblicato per la prima volta solo nel 1953 da Helen Rosenau, per poi essere tradotta in italiano da Aldo Rossi e riproposta in francese a cura di Jean-Marie Pérouse de Montclos, insieme ad altri testi tra cui il *Projet de recueil d'architecture privée* e le *Considérations sur l'importance de l'architecture*<sup>20</sup>.

Fatta eccezione per alcuni passaggi più confusi, la composizione dell'intera opera risulta

19 Il manoscritto conservato alla *Bibliothèque nationale de France* si trova presso il *Département de manuscrits de fond français*, MS 9153, mentre i disegni presso il *Département des estampes*, sotto i codici Ha 55 (55 tavole), Ha 56 (47 tavole) e Ha 57 (32 tavole).

20 HELEN ROSENAU (ed.), *Boullée's treatise on architecture*, London, Alec Tiranti, 1953; ALDO ROSSI (ed.), *Architettura. Saggio sull'arte. Introduzione di Aldo Rossi*, Padova, Marsilio, 1967; JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS (éd.), *Architecture: Essai sur l'art, textes réunis et présentés par Jean Marie Pérouse de Montclos*, Paris, Hermann, 1968; ROSENAU (ed.), *Boullée and Visionary Architecture including Boullée's «Architecture, Essay on Art»*, London, Academy Editions – New York, Harmony Books, 1976. Le citazioni del testo di Boullée che d'ora in avanti verranno proposte sono recuperate dall'edizione curata da Pérouse de Montclos nel 1993: PÉROUSE DE MONTCLOS (éd.), *L'architecture visionnaire et néoclassique. Étienne-Louis Boullée*, Paris, Hermann, 1993. Verranno inoltre indicati i numeri delle pagine relative al manoscritto (f.), che sono del resto ben visibili nell'edizione di Pérouse de Montclos.

già predisposta all'eventuale pubblicazione, come dimostrato dall'accuratezza formale dei disegni<sup>21</sup> e soprattutto dall'argomentazione teorica lucidamente sviluppata in un discorso estremamente logico, reso scorrevole e di piacevole lettura da uno stile raffinato e rifinito in ogni sua parte. L'*Essai* mostra infatti una coerenza espositiva che non lascia spazio né a salti concettuali né tanto meno divagazioni 'intimistiche' che sono invece tratto caratteristico del testo di Ledoux.

L'*Essai* è sostanzialmente diviso in tre parti principali, una riservata alla riflessione prettamente filosofica, asse portante del pensiero architettonico di Boullée, una dedicata all'illustrazione di progetti e disegni, e una terza contenente sintesi generali e note. Pare opportuno sottolineare come non tutti i progetti concepiti nel corso della sua vita trovano corrispondenza all'interno del trattato, in cui vengono considerati soltanto quelli ispirati da precise intuizioni artistico-filosofiche che costituiscono il fulcro del pensiero di Boullée. Proprio per questo, vengono ad esempio esclusi i progetti di architettura privata, che anzi si trovano riuniti nel già ricordato *Projet de recueil*, che manca tuttavia della profondità intellettuale e della completezza argomentativa distintive dell'*Essai*<sup>22</sup>. Del resto, l'attività costruttiva di Boullée rappresenta solo il punto di partenza di una riflessione che si allontana presto dalla dimensione propriamente edificatoria, trascurando gli aspetti pragmatici delle operazioni progettuali, per abbracciare un discorso più ampio sull'arte, sui suoi principi fondanti e sui benefici sociali che è in

---

21 In realtà, la predisposizione alla pubblicazione dei disegni resta un problema dal momento che non sembra sempre riconoscibile l'effettiva paternità delle tavole, soprattutto per quelle antecedenti agli anni '90: se alcune sono senza dubbio attribuibili allo stesso Boullée, altre sono state realizzate da Thibault, allievo e impiegato di Boullée da non prima del 1783-1784 fino alla fine del 1786.

22 Per chiarezza espositiva, si riporta l'elenco dei progetti che vengono effettivamente descritti nelle pagine dell'*Essai*, con l'eventuale ricapitolazione dei periodi di composizione.

- *Monument destiné pour la célébration de la Fête-Dieu*: non esistono disegni.
- *Monument de la reconnaissance publique*: non esistono disegni.
- *Basilique* o *Métropole*: disegni composti tra il 1781 e il 1782, legati al progetto per la *Madelaine*.
- *Théâtre* o *Opéra*: commento a un progetto concepito nel 1781.
- *Palais de souverain*: due versioni per i siti di Versailles e di Saint-Germain-en-Laye (1780).
- *Palais de justice*: probabilmente databile 1783, quando il *Grand Prix* dell'*Académie* era ispirato a tale soggetto.
- *Palais national*: progettato tra 1789 e 1792.
- *Palais municipal*: progetto teorico sicuramente concepito nel 1792.
- *Cirque* o *Colisée*: inizio anni '90.
- *Bibliothèque royale*: due progetti, rispettivamente composti nel 1784 e nel 1785.
- *Monuments funéraires*: generalmente di difficile datazione; ad ogni modo, tra essi compaiono il *Cénotaphe* a forma piramidale, un monumento alla memoria di Turenne (nel 1782 l'*Académie* si era consultata sulla creazione di una simile struttura), il *Cénotaphe* a forma conica e, infine, il *Cénotaphe à Isaac Newton* (1784).
- *Architecture militaire*: progetti elaborati tra il 1778 e il 1782, tra i quali troviamo l'entrata della città, l'interno, la porta di una città di guerra e il forte.
- Ponti: difficile datare con precisione i disegni relativi al soggetto, ma da ricordare il coinvolgimento di Boullée nelle operazioni di distruzione delle case sui ponti parigini nel corso del 1786.

grado di attendere.

Le intenzioni di Boullée sono manifeste nella *note*, tramandatici da Doulcet, che l'autore aveva composto come possibile prefazione all'edizione del trattato:

Le citoyen Boullée, professeur d'architecture aux Écoles centrales, conduit par l'amour de son art, a passé sa vie entière à faire des recherches sur ce qui pouvait en accélérer les progrès. Il a acquis par l'étude de la nature une nouvelle théorie des corps, et par l'application qu'il en a faite à l'architecture, il est parvenu à démontrer que les principes constitutifs de ce bel [art] en émanent.<sup>23</sup>

La 'dedica' che apre l'*Essai* mostra con maggiore chiarezza il disegno concepito da Boullée e il percorso che lo ha portato alla redazione del testo, frutto di un impegno teorico civilmente inteso che lo spinge a perseguire «l'estime publique par des efforts utiles à la société»<sup>24</sup>. In contrasto con l'ormai stabilita tradizione trattatistica, la ricerca di Boullée non parte dallo studio degli esempi architettonici reali, ma da un pensiero strutturato progressivamente, costruito passo passo a partire da uno studio della natura che ha dato nuova luce alla comprensione più profonda dell'arte stessa:

J'ai dédaigné, je l'avoue, de me borner à la seule étude de nos anciens maîtres. J'ai cherché à agrandir, par l'étude de la nature, mes pensées sur un art qui, d'après de profondes méditations, me paraît être encore à son aurore.<sup>25</sup>

Compare qui la denuncia dello stato di immaturità artistica in cui l'autore collocava l'architettura, la cui valutazione non viene però fatta su un piano stilistico, ma all'interno di una dimensione culturalmente più ampia, accessibile solo mediante l'apertura allo studio della natura. L'«aurore» dell'architettura non è giudicata sulla base di realizzazioni considerate in quanto tali, e anzi il discorso viene completamente spostato sul piano della speculazione intellettualistica, interessando il 'pensiero' dell'architettura e non già le sue forme concrete. Per quanto i toni non convergano mai in una polemica aperta sul 'cattivo gusto', la posizione di Boullée circa lo stato dell'architettura contemporanea è necessaria all'operazione culturale che intende impostare, giacché la condanna della presunta inadeguatezza artistica ritenuta diffusa giustifica il ripensamento dei principi costitutivi dell'arte, a loro volta punto di partenza di una riflessione che conduce alla ridefinizione del suo stesso valore in senso civile.

Iscrivendosi all'interno della florida tradizione trattatistica francese, l'*Essai sur l'art*

---

23 *Note écrite de la main de feu citoyen Boullée sur lui même*, cit. in PÉROUSE DE MONTCLOS (éd.), *Architecture: Essai sur l'art*, cit., pp. 25-26.

24 BOULLÉE, f. 33 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 19).

25 BOULLÉE, f. 70 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 43).

rinnovava il genere attraverso la proposizione di un discorso architettonico che tralasciava l'approfondimento dei risvolti pratico-progettuali a vantaggio di una riconsiderazione complessiva dell'arte, consentita dalla mediazione illuminista. La meditazione si sviluppa infatti sulla spinta di determinate istanze intellettuali avanzate dai *philosophes* di cui Boullée si fa interprete, appropriandosene e applicandole alla teoria dell'architettura; l'originalità del suo pensiero non risiede allora nelle peculiarità delle teorie filosofiche illustrate negli scritti, quanto piuttosto nel collocamento di suggestioni gnoseologiche ed estetiche dalla complessa problematizzazione a fondamento dell'intera impalcatura argomentativa. Nell'*Essai*, categorie e sistemi filosofici in evoluzione prendono posto per costruire una riflessione sull'architettura che non si rivolge ai soli specialisti, ma all'intera collettività, punto di riferimento importante nelle intenzioni dell'autore. *Lumières* e teoria architettonica partecipano così a un medesimo progetto, interessato alla formulazione di nuovi paradigmi costruttivi che, nelle pagine di Boullée, si delineano al di fuori dell'illustrazione prettamente tecnicistica per essere inseriti all'interno di un discorso più ampio e suggestivo.

## 1.2 Principi fondamentali dell'architettura

Il già considerato successo del trattato architettonico come veicolo di diffusione della conoscenza architettonica si sviluppa all'interno di un duplice movimento culturale che si esprime da una parte nell'approfondimento di aspetti prettamente tecnici, presupposti dell'attività costruttiva, e dall'altra nell'esposizione di parametri stilistici entro cui le composizioni avrebbero dovuto inscrivere. Se nel primo caso è mantenuta traccia di una progettualità pragmaticamente intesa, che proprio nel XVIII secolo apriva la strada a quella difficoltosa distinzione tra ingegneri e architetti su cui avremo modo di soffermarci, nel secondo la teorizzazione architettonica si avvicinava a problematiche artistiche maggiormente interessate alla codificazione di uno stile adeguato e coerente con il gusto contemporaneo. Sebbene siano proprio i trattati architettonici settecenteschi ad esplicitare alcuni principi fondamentali dell'estetica illuminista, considerata in particolare nella progressiva affermazione del principio di utilità come ragione prima della costruzione, la preponderanza della dimensione normativa relegava quelle stesse riflessioni in un campo alquanto specialistico, manifestando la difficoltà di tale arte ad elevarsi al di sopra della propria settorialità, a scapito di una congiunzione con un contesto culturale più ampio.

Alla base del predominio della tecnica sulla concezione artistico-intellettuale resta infatti un'idea di architettura vincolata al momento propriamente edificatorio, che trovava le proprie radici nell'elaborazione teorica di Vitruvio. La considerazione dell'architettura come 'arte della costruzione' determinava l'inevitabile ripiegamento dell'attività artistica alla sola fase operativa, così da stimolare presso i teorici l'indagine delle regole che consentono l'effettiva realizzazione della struttura, a svantaggio di ogni possibile riflessione intellettuale sui meccanismi della produzione artistica. Tale tendenza non deve essere intesa nel senso di una minuziosa ricerca sui meccanismi della costruzione vera e propria, ma su una quasi ossessiva codificazione dei parametri stilistici entro cui realizzare gli edifici.

Ad ogni modo, il trattato di Boullée rinnova il tradizionale volto della teoria architettonica incrementando la speculazione filosofica, che anzi diventa l'asse portante dell'intera argomentazione e che conduce alla messa in discussione del senso stesso di architettura, non più «art de bâtir», come già in Vitruvio, ma attività creativa dell'*esprit*:

Qu'est-ce que l'architecture? Là définirai-je avec Vitruve l'art de bâtir? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause.

Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture, que nous pouvons, en conséquence, définir l'art de produire et de porter à la perfection tout édifice quelconque. L'art de bâtir n'est donc qu'un art secondaire, qu'il nous paraît convenable de nommer la partie scientifique de l'architecture.

L'art proprement dit et la science, voilà ce que nous croyons devoir distinguer dans l'architecture.<sup>26</sup>

Boullée afferma così non soltanto l'inadeguatezza della tradizionale concezione dell'architettura come attività strettamente edificatoria, ma soprattutto l'inefficacia di un'interpretazione dei suoi momenti caratterizzanti nella duplice dimensione creativa e costruttiva. La pratica architettonica è un'operazione dell'*esprit* che prende corpo in produzioni concrete solo grazie all'«art de bâtir»; quest'ultima tuttavia, perde lo statuto artistico per divenire 'scienza della costruzione'. L'architettura è allora vera e propria arte solo quando si delinea come attività immaginativa, come sforzo creativo capace di forgiare un progetto; quest'ultimo incarna un'idea architettonica che può eventualmente tramutarsi in concretezza materiale, attraverso la mediazione della scienza e della tecnica dell'edificazione, senza tuttavia subordinare la propria riuscita all'effettività della realizzazione. Se avremo poi modo di approfondire l'impegno di Boullée nella presentazione di edifici che restano nella sfera dell'ideale, ciò che qui merita sottolineare è la riconsiderazione del valore stesso della progettazione che se da una parte comincia ad attenuare l'ingerenza del proprio risvolto pratico, dall'altra si trova al centro di un ripensamento dell'architettura come espressione dell'*esprit*.

L'architettura scaturisce allora da una fusione di scienza e arte, messe però in un rapporto gerarchico preciso, poiché la prima lavora al servizio dell'altra essendo funzionale alla concretizzazione nello spazio del reale dell'idea architettonica, del progetto concepito autonomamente dall'artista. Nell'affermazione di una dipendenza impostata su una chiara distinzione di valore, Boullée denunciava così la minimizzazione dell'operazione propriamente artistica, che l'eccessiva attenzione agli aspetti costruttivi aveva innescato nelle teorizzazioni degli autori che lo avevano preceduto. Questi ultimi, riconosciuta l'importanza delle abilità costruttive, in linea con lo sviluppo della riflessione sulle discipline tecnico-scientifiche in corso tra XVII e XVIII secolo, si erano infatti concentrati sull'illustrazione delle modalità edificatorie perdendo di vista la fase della vera e propria progettazione e collocando sullo stesso piano i due momenti architettonici:

---

26 BOULLÉE, ff. 70 v°-71 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 45).



La plupart des auteurs qui ont écrit sur cette matière se sont attachés à traiter la partie scientifique. Cela paraîtra naturel pour peu que l'on y réfléchisse. Il fallait étudier les moyens de bâtir solidement avant de chercher à bâtir agréablement. La partie scientifique étant de première nécessité, et par conséquent la plus essentielle, les hommes ont été naturellement déterminés à s'en occuper d'abord d'une matière particulière.<sup>27</sup>

L'attenzione della trattatistica sui mezzi attraverso cui costruire gli edifici e, in generale, la constatazione della loro inevitabile necessità avevano confuso la ricerca architettonica, il cui interesse veniva relegato a questioni considerate da Boullée decisamente secondarie. Pur senza negare l'importanza della conoscenza di principi idraulici, meccanici, fisici, ecc., senza i quali la fase costruttiva sarebbe altrimenti impensabile, rendendo la progettazione fine a se stessa, Boullée rinuncia infatti a occuparsi del momento pragmatico per privilegiare quello intellettuale che è, a suo avviso, l'indiscutibile fulcro dell'architettura; e Boullée esplicita la predilezione per l'osservazione dello slancio creativo proprio nell'affidare alle pagine dell'*Essai*, insieme ai disegni che le accompagnano, il ricordo di alcune strutture il cui progetto era sviluppato indipendentemente dalla considerazione scrupolosa dei fattori contingenti che ne avrebbero consentito l'effettiva edificazione. Ne è celebre esempio il problematico *Cénotaphe à Isaac Newton*, gigantesca sfera che, vuota al suo interno e aperta nella parte superiore, avrebbe trovato insormontabili difficoltà costruttive se ne fosse stata intrapresa la concreta fabbricazione; la consapevolezza, che pure aveva, delle effettive possibilità di edificazione non gli impedisce però di portare a compimento l'intero percorso immaginativo, che si risolve appunto in un progetto che non è un vero e proprio progetto, nel senso comune del termine, ma un'idea, argomentata nel trattato e soprattutto impressa in forma iconografica. I disegni degli edifici osservati nell'*Essai* sono così parte integrante di tale pensiero poiché essi sono l'illustrazione di un'idea, di una concezione architettonica, cui viene data rappresentazione figurativa che, una volta fissata, si impone come linea guida di una progettazione che, trascurando l'approfondimento tecnico o stilistico, si presenta come modello ideale di costruzione.

Centro della trattazione diviene perciò il percorso che l'artista deve compiere per

27 BOULLÉE, f. 71 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 45). Tuttavia, Boullée ricorda anche l'esistenza di autori che hanno tentato di affrontare altri aspetti dell'architettura oltre a quelli strettamente tecnici: primi fra tutti Perrault e Blondel, dalle cui riflessioni estetiche era scaturito un acceso dibattito intorno alla natura del 'bello'. Ad ogni modo, la forza delle argomentazioni di entrambi i teorici, pur segnando un momento di centrale importanza all'interno della storia della teorizzazione architettonica, non raggiunge quei livelli di profondità che invece hanno le concezioni estetiche dei *philosophes* e l'interpretazione che ne seppe materializzare lo stesso Boullée. Cfr. indicazioni bibliografiche su storia dell'arte e della teorizzazione architettonica in I, 1.1.

riuscire a visualizzare l'immagine della propria opera e l'esplorazione degli strumenti attraverso cui restituire in forma 'concreta' quella stessa idea architettonica. La ricerca di tali mezzi non può allora prescindere da considerazioni culturalmente più ampie poiché, nel momento in cui l'architettura abbandona la sua veste principalmente operativa, la progettazione di Boullée, proprio perché subordinata alla formulazione di un'idea originale, presuppone non tanto le leggi dell'universo tangibile, che solo in un secondo momento regoleranno la costruzione, quanto piuttosto una dimensione più profonda. L'originalità della sua architettura rimane nei suoi progetti, ma soprattutto nel sistema intellettuale di riferimento, così che, sebbene nessuna delle proposte descritte nell'*Essai* fu mai effettivamente realizzata, esse posseggono una straordinaria forza, che scaturisce dalla base su cui si fondano e senza la cui spiegazione apparirebbero se non incomprensibili, sicuramente fantasiose e irrazionalmente visionarie.

Pare necessario ricordare, tuttavia, come la paternità della distinzione tra 'concezione' ed 'esecuzione' non possa essere fatta risalire primariamente a Boullée, trovandosi anzi già presente nel pensiero di Leon Battista Alberti, per il quale la funzione dell'architetto veniva individuata prima di tutto nella fase progettuale. Il recupero di simili istanze, se da una parte colloca la posizione di Boullée in linea con la lezione albertiana, ancora feconda di indicazioni e stimoli teorici, dall'altra parte contrasta con la tendenza dominante della tradizione trattatistica che, soprattutto a partire dalla celebre traduzione di Claude Perrault<sup>28</sup>, si riallacciava al pensiero di Vitruvio. In un momento storico in cui la teoria architettonica si richiama direttamente all'Antichità, Boullée si allontana coraggiosamente dall'impostazione ormai diffusa per far rivivere le intuizioni di Alberti. Eppure, queste ultime trovano spazio all'interno di un discorso reso innovativo da un contatto con istanze specificamente illuministe che determina una diversa valutazione del momento creativo, fase ultima di un processo di immaginazione completamente ripensato.

### *La formazione dell'idea architettonica*

Sono infatti in questione i meccanismi dell'immaginazione e le loro conseguenze sulla teoria dell'architettura: se la sua essenza è colta nel momento progettuale, anzi nella concezione di un'idea cui viene poi dato corpo attraverso la raffigurazione grafica ed eventualmente l'illustrazione letteraria, al centro dell'attenzione vengono

---

<sup>28</sup> CLAUDE PERRAULT, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures*, Paris, J.-B. Coignard, 1673.

inevitabilmente posti i meccanismi di formazione delle idee in quanto tali, anche al di là del campo specificamente artistico:

Écoutons un philosophe moderne: «Toutes nos idées, tous nos perceptions, nous dit-il, ne viennent que par les objets extérieurs. Les objets extérieurs font sur nous différentes impressions par le plus ou le moins d'analogie qu'ils ont avec notre organisation.» J'ajoute que nous qualifions de *beaux* les objets qui ont le plus avec notre organisation et que nous rejetons ceux qui, dépourvus de cette analogie, ne conviennent pas à notre manière d'être.<sup>29</sup>

Pur non potendo stabilire con certezza chi fosse il «philosophe moderne» cui si riferisce, è subito riconoscibile la condivisione di quelle teorie che, a partire dalla formulazione di John Locke (1690) e dalla traduzione francese di Pierre Coste (1700), si erano diffuse sul continente, dove i *philosophes* le avevano sottoposte a ulteriore approfondimento ed evoluzione, applicandone le implicazioni a specifici campi della conoscenza.

Rifiutando la problematica fiducia nell'esistenza di un patrimonio di idee innate, Locke aveva postulato la mente umana come un *white paper*, una *tabula rasa* che si prestava al riempimento in un itinere conoscitivo graduale, originato dall'esperienza: il contatto sensoriale con il mondo esterno, unico modo per accedere alla presa di coscienza dell'esistenza stessa della realtà, precede infatti la formazione di qualsiasi idea che non è offerta all'uomo intrinsecamente alla propria natura, ma conquistata passo dopo passo in un progressivo cammino di scoperta e comprensione del mondo<sup>30</sup>. Sensibile alle suggestioni elaborate da Locke, la filosofia francese rielaborò quelle teorie facendone strumenti di conoscenza indispensabili alla comprensione dei propri sistemi intellettuali: Morelly vi si radicò per condurre l'ennesimo attacco alle idee innate; d'Alembert ne fece il punto di partenza del *Discours préliminaire à l'Encyclopédie*, d'Holbach ne accentuò la dimensione scientifica ponendola alla base della comprensione dei meccanismi dell'uomo come essere naturale; Condorcet, nel solco delle riflessioni di

---

29 BOULLÉE, f. 77 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 58).

30 Cfr. capitoli 2 e 4 del II libro, *Des idées*, dell'opera di Locke nella sua traduzione (e riadattamento) francese da parte di Pierre Coste (JOHN LOCKE, *Essai philosophique concernant l'entendement humain, où l'on montre quelle est l'étendue de nos connaissances certaines et la manière dont nous y parvenons, traduit de l'anglois de Mr. Locke, par Pierre Coste, sur la 4e édition, revue, corrigée et augmentée par l'auteur*, Amsterdam, H. Schelte, 1700), testo cui Boullée ebbe presumibilmente accesso diretto. Un'ottima sintesi sulla diffusione delle teorie sensualiste di Locke sul continente, con particolare attenzione all'interpretazione che ciascun *philosophe* formulò, è proposta da JØRN SCHØSLER, *John Locke et les philosophes français. La critique des idées innées en France au dix-huitième siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1997. Cfr. anche: ROSS HUTCHINSON, *Locke in France. 1688-1734*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991; JOHN W. YOLTON, *Locke and French Materialism*, Oxford, Clarendon, 1991; JØRN SCHØSLER, «Essai sur l'entendement de Locke et la lutte philosophique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle: l'histoire de traductions, des éditions et de la diffusion journalistique 1688-1742», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n. 4, 2001, pp. 1-259.

Helvétius, ne mise in evidenza le conseguenze sociali, affermando la diretta connessione tra percezione sensibile, ricerca del piacere e fuga dal dolore, aggregazione civile e progresso dell'*esprit*, ecc.

Non essendo questa la sede per un approfondimento delle peculiarità dei sistemi filosofici strutturati dai protagonisti delle *Lumières*, è necessario tuttavia sottolineare come il pensiero di Boullée sembri influenzato, più che dalle suggestioni propriamente lockiane, dal dibattito da esse suscitato all'interno del contesto francese, e in particolare dalle sollecitazioni elaborate da due *philosophes* contemporanei, Étienne-Bonnot de Condillac e Paul-Thiery d'Holbach. Il primo, che Pérouse de Montclos intravede dietro il «philosophe moderne» dinanzi chiamato in causa<sup>31</sup>, si colloca sulla linea tracciata da Locke ma, con l'*Essai sur les origines des connaissances humaines* (1746), ne approfondisce alcune questioni, introducendo in particolare una rappresentazione dei meccanismi conoscitivi come una 'catena' di pensieri consentita dalla «liaison de plusieurs idées»<sup>32</sup>; proprio quest'ultima rende le conquiste della conoscenza non soltanto il prodotto di intuizioni scaturite da sensazioni riflesse nell'*esprit* attraverso molteplici modalità, ma anche il traguardo di un percorso di elaborazione interiore, volto al collegamento di quelle stesse idee in una vera e propria 'catena conoscitiva', consentito dalla complessa interazione tra *imagination*, *mémoire* e *contemplation*<sup>33</sup>.

31 Se Helen Rosenau, nella sua edizione del testo, aveva riconosciuto nel «philosophe moderne» la figura di Locke (ROSENAU, *Boullée's treatise on architecture*, cit., p. 111 nota 56 riferita a pag. 34), Pérouse de Montclos, pur confermando la validità di tale ipotesi, avanza l'idea che Boullée intenda qui richiamare l'autorità di Condillac (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 58), le cui opere, del resto, facevano parte della biblioteca di Boullée (PÉROUSE DE MONTCLOS, *Étienne-Louis Boullée. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, cit., pp. 253-257).

32 «§28. La liaison de plusieurs idées ne peut avoir d'autre cause que l'attention que nous leur avons donnée, quand elles se sont présentées ensemble; ainsi les choses n'attirant notre attention que par le rapport qu'elles ont à notre tempérament, à nos passions, à notre état, ou, pour tout dire en un mot, à nos besoins; c'est une conséquence que la même attention embrasse toute à la fois les idées des besoins et celles des choses qui s'y rapportent, et qu'elle les lie. §29. Tous nos besoins tiennent les uns aux autres, et l'on en pourrait considérer les perceptions comme une suite d'idées fondamentales, auxquelles on rapporterait tout ce qui fait partie de nos connaissances. Au-dessus de chacune s'élèveraient d'autres suites d'idées qui formeraient des espèces de chaînes, dont la force serait entièrement dans l'analogie des signes, dans l'ordre des perceptions et dans la liaison que les circonstances qui réunissent quelquefois les idées les plus disparates auraient formée. (...) On peut même remarquer qu'à mesure que la chaîne s'étend, elle se soudivise en différents chaînons; en sorte que plus on s'éloigne du premier anneau, plus les chaînons s'y multiplient. Une première idée fondamentale est liée à deux ou trois autres; chacune de celle-ci à un égal nombre, ou même à un plus grand, et ainsi de suite.» (ÉTIENNE BONNOT DE CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, in *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, t. I, pp. 48-49).

33 «§17. Le premier effet de l'attention, l'expérience l'apprend; c'est de faire subsister dans l'esprit, en l'absence des objets, les perceptions qu'ils ont occasionnées: elles s'y conservent même ordinairement dans le même ordre qu'elles avaient quand les objets étaient présents. Par-là il se forme entre elles une liaison d'où plusieurs opérations tirent, ainsi que la réminiscence, leur origine. La première est l'imagination: elle a lieu quand une perception, par la seule force de la liaison que l'attention a mise entre elle et un objet, se retrace à la vue de cet objet. (...) §18. Cependant il ne dépend pas de nous de réveiller toujours les perceptions que nous avons éprouvées. Il y a des

Tuttavia, il richiamo di un autorevole filosofo moderno potrebbe anche riferirsi al pensiero di d'Holbach, poiché almeno la prima parte del brano («Toutes nos idées, tous nos perceptions, nous dit-il, ne viennent que par les objets extérieurs») sembrerebbe recuperare un passaggio del *Système de la nature* (1770), in cui si trova scritto: «ces idées ne peuvent nous venir que des objets extérieurs»<sup>34</sup>. Potrebbe questa essere una citazione riprodotta a memoria dal testo di d'Holbach e frutto di un assemblaggio di nozioni e ricordi possibili di confusione, secondo un procedimento del resto perfettamente conforme alle modalità attraverso cui si usava riportare le parole di altri autori, spesso appunto attraverso meccanismi di memoria che finivano per rielaborare l'originale rendendone più oscura la provenienza.

Per quanto sia difficile stabilire in quale misura Boullée abbia voluto inserire una sorta di citazione indiretta o quanto piuttosto si sia ritrovato a utilizzare, quasi inconsciamente, espressioni altrui nel tentativo di formulare un discorso autonomo, pare interessante rilevare la traccia di d'Holbach, ricordo sfuggente, come indice di un sistema di pensiero alquanto problematico all'interno del panorama illuministico e, soprattutto, ancor più critico nelle implicazioni concettuali che è suscettibile di innescare in alcuni punti chiave del discorso di Boullée. In effetti, l'accettazione delle teorie di d'Holbach potrebbe costituire l'accesso a un sistema filosofico complesso in cui trovano spazio numerose posizioni, ruotando tutte intorno a un empirismo più marcatamente materialistico, alla convinzione dell'esistenza di un legame determinante tra le cose e soprattutto tra la realtà e la condizione umana (che incide inevitabilmente sulla riflessione dell'architettura come attività che trasforma l'ambiente), e che infine confluiscono nel trionfo di una fiducia nell'educazione come valore fondante il progresso dell'*esprit*.

---

occasions où tous nos efforts se bornent à en rappeler le nom, quelques-unes des circonstances qui les ont accompagnées, et une idée abstraite de perception; idée que nous pouvons former à chaque instant, parce que nous ne pensons jamais sans avoir conscience de quelque perception qu'il ne tient qu'à nous généraliser. Qu'on songe, par exemple, à une fleur dont l'odeur est peu familière; on s'en rappellera le nom, on se souviendra des circonstances où on la vue, on s'en représentera le parfum sous l'idée générale d'une perception qui affecte l'odorat; mais on ne réveillera pas la perception même. Or, j'appelle *mémoire* l'opération qui produit cet effet. §19. Il naît encore une opération de la liaison que l'attention met entre nos idées, c'est la contemplation; elle consiste à conserver sans interruption la perception, le nom ou les circonstances d'un objet qui vient de disparaître. Par son moyen, nous pouvons continuer à penser à une chose au moment qu'elle cesse d'être présente. On peut à son choix la rapporter à l'imagination ou à la mémoire: à l'imagination, si elle conserve la perception même; à la mémoire, si elle n'en conserve que le nom ou les circonstances.» (Ivi, pp. 39-41).

34 PAUL-HENRI THIRY D'HOLBACH, , *Système de nature, ou des lois du monde physique et du monde moral; par le Baron d'Holbach. Nouvelle édition avec des notes et des corrections, par Diderot*, Paris, Étienne Ledoux, 1821, p. 190.

Se non è qui possibile entrare nel dettaglio degli sviluppi della teoria della conoscenza di matrice lockiana nell'ambito francese, e dei suoi contatti con una profonda riconsiderazione del meccanicismo cartesiano<sup>35</sup>, pare opportuno evidenziare l'adesione di Boullée a tali suggestioni filosofiche che costituiscono le fondamenta del suo sistema teorico. Inserendosi consapevolmente all'interno della tradizione empirico-sensualistica, egli partecipa così alla sua diffusione, apportandovi un contributo originale che non si manifesta in un'innovativa speculazione, quanto piuttosto nella capacità di isolare il nucleo filosofico in questione, utilizzandolo come indispensabile strumento di comprensione di quell'immaginazione artistica divenuta perno dell'attività dell'architetto. Similmente a tutti gli altri tipi di idee, infatti, la concezione architettonica poteva prendere forma solo in seguito a una meditazione sulla realtà che aveva origine nella sua immediata percezione, impressa nell'artista attraverso i sensi, consentendo una conoscenza del mondo esterno i cui oggetti sono, in primo luogo, quelli offerti dalla natura. Ogni creazione artistica, anche la più fantasiosa, non può allora che derivare dall'imitazione della natura:

Je ne saurais pas me figurer des productions d'un art fantastique sans me représenter des idées jetées ça et là, sans suite, sans liaisons, sans but, des désordres d'esprit, en un mot des rêves. Piranesi, architecte, graveur, a mis à jour quelques folies semblables. Les caricatures nous viennent des peintres italiens. Callot, graveur célèbre a fait beaucoup de figures grotesques. Les Anciens ont fait des chimères, etc., etc., etc.

Tous ces jeux de l'imagination en montrent les écarts. Qu'aperçoit-on dans ces sortes de productions? Les objets de la nature outrés ou défigurés, mais toujours les objets de la nature. Cela peut-il autoriser à établir la possibilité d'un art de pure invention? Pour être en droit d'avancer cette prétendue possibilité, il faudrait prouver que les hommes peuvent concevoir des images qui n'aient aucun rapport avec les objets de la nature. Mais il est incontestable qu'il n'y a pas idée qui n'émane de la nature.<sup>36</sup>

35 Tra i molti studi, cfr. SOPHIE AUDIDIÈRE – JEAN-CLAUDE BOURDIN – JEAN-MARIE LARDIC – FRANCINE MARKOVITS – YVES-CHARLES ZARKA (éd.), *Matérialistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle. La Maitre, Helvétius, d'Holbach*, Paris, Puf, 2006; ANNIE BECQ (éd.), *Aspects du discours matérialiste en France autour de 1770*, Paris, Touzot, 1981; OLIVIER BLOCH (dir.), *Le matérialisme du XVIII<sup>e</sup> siècle et la Littérature clandestine*, Paris, Vrin, 1982; Id., *Le matérialisme*, Paris, Puf, 1985; PAOLO QUINTILI, *La pensée critique de Diderot. Matérialisme et poésie à l'âge de l'Encyclopédie*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000; Id., *Matérialismes et Lumières. Philosophies de la vie, autour de Diderot et de quelques autres. 1706-1789*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2009.

36 BOULLÉE, f. 77 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 57-58). Con queste parole Boullée, oltre a cominciare ad affrontare i termini della formazione dell'idea artistica, intende anche rispondere all'affermazione di Claude Perrault, da cui prende le mosse il brano, per cui l'architettura sarebbe stata un «art de pure invention»: per Boullée ciò non ha alcun senso, in quanto appunto l'uomo concepisce le proprie idee solo dopo un'impressione ricevuta dall'esterno, così che non è assolutamente pensabile una creazione artistica concepita dalla sola fantasia. Quest'ultima, la cui esistenza non viene affatto negata, trova spazio per operare solo a seguito del contatto sensoriale con il mondo esterno, che le fornisce elementi con cui esercitare la propria immaginazione.

Primo termine del meccanismo conoscitivo, la natura è la sorgente delle idee, e quindi anche di quella architettonica; proprio per questo, l'artista non può esimersi dal confronto con la natura e, in definitiva, dalla sua imitazione, così che anche le creazioni apparentemente più fantasiose non sono altro che l'interpretazione, più o meno distorta, degli oggetti reali, senza la cui percezione non esisterebbe alcuna immagine e alcun pensiero.

### *L'imitazione della natura come principio fondamentale della creazione artistica*

L'imitazione della natura come principio artistico fondamentale non è certamente un'intuizione esclusiva di Boullée, ma si iscrive anzi in un più ampio movimento culturale che, dalle lontanissime radici storiche, a partire dagli anni '40 del XVIII secolo veniva alimentato da nuove suggestioni intellettuali. Spetta in particolar modo a Charles Batteux il compito di ridefinire i termini della questione con la pubblicazione de *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746)<sup>37</sup>, in cui prendeva forma un tentativo di riorganizzazione teorica delle arti, dei loro strumenti, linguaggi e principi fondamentali. Nel trattato l'invenzione artistica si configurava come il risultato di un'immaginazione forgiata da un rapporto con la realtà i cui oggetti costituiscono i modelli di tutte le produzioni, che ne portano quindi l'impronta. In perfetta coerenza con le teorie gnoseologiche empirico-sensualiste, era completamente rifiutata la possibilità di un'elaborazione immaginativa scissa dalla realtà circostante, considerata come l'unico termine di riferimento per l'attivazione di meccanismi conoscitivi. L'artista può poi scegliere di comporre i diversi modelli, le diverse forme, in un insieme dalla resa mostruosa ed esageratamente fantastica, ma così facendo «en dégradant la Nature, il se dégrade lui-même», giacché essa stabilisce dei limiti che il buon gusto non accetta siano oltrepassati:

---

37 CHARLES BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746. Charles Batteux (1713-1780) fu professore di filologia greca e latina al *Collège de France* a partire dal 1761, membro dell'*Académie des Inscriptions et des Belles Lettres* (dal 1754) e dell'*Académie française* (dal 1761). Uomo dalla straordinaria cultura e da versatili interessi, era riuscito a conquistare il pubblico settecentesco nel 1746 con *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, tentativo di riorganizzazione delle fondamenta teoriche delle arti che si ergesse quale conclusione ultima e sistematica di un intenso dibattito intorno alle categorie estetiche di bellezza e gusto; ponendo alla base dell'intero discorso il principio di imitazione della natura, Batteux vi trovava la sorgente di ogni regola artistica. Pubblicò anche *La Morale d'Épicure tirée de ses propres écrits* (Paris, Dessaint et Saillant 1758), *Histoire des causes premières* (Paris, Saillant, 1769) e i due tomi de *Les quatre poétiques: d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux* (Paris, Saillant & Nyon, 1771). Cfr. MASSIMO MODICA, *Il sistema delle arti, Batteux e Diderot*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1987.

L'esprit humain ne peut créer qu'improprement; toutes ses productions portent l'empreinte d'un modèle. Les monstres mêmes, qu'une imagination déréglée se figure dans ses délires, ne peuvent être composés que de parties prises dans la Nature. Et si le Génie, par caprice, fait de ces parties un assemblage contraire aux loix naturelles, en dégradant la Nature, il se dégrade lui-même, & se change en une espèce de folie. Les limites sont marquées, dès qu'on les passe on se perd. (...) Le génie qui travaille pour plaire, ne doit donc, ni peut sortir des bornes de la nature même. Sa fonction consiste, non à imaginer ce qui ne peut être, mais à trouver ce qui est. Inventer dans les Arts, n'est point donner l'être à un objet, c'est le reconnoître où il est, & comme il est.<sup>38</sup>

L'attività artistica comincia allora da un'operazione di osservazione ed esperienza della realtà che preme sull'immaginazione e ispira composizioni la cui bellezza è garantita da quella della natura stessa di cui sono imitazione. La caratterizzazione dell'atto artistico rinuncia così alla dimensione della creazione originale, giacché le produzioni dell'arte pur nella loro unicità si modellano su una natura universale già esistente e principio di tutto<sup>39</sup>. La funzione delle arti è la trasposizione nell'oggetto artificiale di tratti rintracciabili nella natura, in una ricerca della 'verosomiglianza' che diventa l'attributo principale della 'bella' composizione:

Quelle est donc la fonction des arts? C'est de transporter les traits qui ne sont dans la nature, et de les présenter dans des objets à qui ils ne sont point naturels. D'où je conclus, que les arts, dans ce qui est proprement art, ne sont que des imitations, des ressemblances qui ne sont point la nature, mais qui paraissent l'être; et qu'ainsi la matière des beaux arts n'est point le vrai, mais seulement le vraisemblable.<sup>40</sup>

L'imitazione della natura deve comunque ricercare la realizzazione di un oggetto la cui adeguatezza estetica è determinata dalla capacità dell'artista di selezionare gli stimoli ricevuti e di offrire una composizione che nel momento stesso in cui viene realizzata non è più natura, ma elaborazione di essa attraverso l'*esprit*. L'operazione artistica è allora un'operazione intellettuale, originata dalla percezione sensibile, ma successivamente riformulata dall'immaginazione. Il risultato pittorico, scultoreo o poetico che ne scaturisce dà forma a una possibile rappresentazione della natura, restituita dal genio artistico che funge da mediatore tra la realtà e la sua riproduzione. Il concetto di imitazione, che in un primo momento era sembrato richiamare l'idea aristotelica di riproduzione, assume così caratteri originali determinati dalla

38 BATTEUX, cit., pp. 10-11

39 «Le génie doit donc avoir un appui pour s'élever et se soutenir, et cet appui c'est la Nature. Il ne peut la créer: il ne doit point la détruire; il ne peut donc que la suivre et l'imiter, et par conséquent tout ce qu'il produit ne peut être qu'imitation.» (Ivi, cit. p.12).

40 Ivi, pp. 13-14.



congiunzione tra comprensione della realtà, attraverso la percezione sensibile, e idealizzazione, giacché la creazione artistica resta il prodotto dell'attività intellettuale:

...il faut conclure que si les Arts sont imitateurs de la Nature ce doit être une imitation sage & éclairée, qui ne la copie pas servilement; mais qui choisissant les objets & les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles. En un mot, une imitation, où on voye la Nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'esprit.<sup>41</sup>

Se il trattato di Batteux registra la condivisa accettazione dell'imitazione della natura quale presupposto imprescindibile dell'attività artistica, pare opportuno sottolineare come il riconoscimento settecentesco di tale principio costituisca la conclusione di una lunga tradizione impegnata nell'individuazione dell'essenza concettuale delle arti, in funzione di un faticoso tentativo di elevazione delle così dette 'arti meccaniche' al rango di quelle liberali o intellettuali<sup>42</sup>. In quest'ottica si colloca il testo di Batteux, espressione di un pensiero largamente condiviso che intorno alla metà del XVIII secolo andava strutturando la distinzione tra *Beaux Arts* e arti pratiche, da una parte per articolare il processo di 'nobilitazione' delle seconde<sup>43</sup>, e dall'altra per insistere sul valore delle prime all'interno di una più ampia riflessione sull'arte propriamente intesa e sulla loro capacità di divenire mezzo di 'incivilimento'. Se la distinzione in questione non è una novità prettamente settecentesca, appartenendo anzi a una lunga tradizione, nel XVIII secolo l'esigenza di un ripensamento dell'arte come strumento di accesso a una verità che si voleva rendere universalmente conoscibile conduce anche alla ripresa di tale suddivisione e all'approfondimento delle sue specificità. Nel testo di Batteux la distinzione tra 'belle arti' e arti pratiche è allora al centro della questione, elemento essenziale di una meditazione sulle finalità della creazione artistica; se tra le prime compaiono la poesia, la pittura, la scultura, la musica, ecc., tra le seconde si trovano le arti meccaniche, come quelle artigianali, necessarie ai bisogni concreti dell'uomo. Nel sistema articolato da Batteux tra queste due posizioni si inserisce una terza possibilità 'artistica', ispirata al perseguimento di un'utilità materiale congiunta alla piacevolezza

---

41 Ivi, p. 24.

42 Intorno al V secolo (*De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella) si delinea la celebre distinzione tra arti meccaniche e arti liberali che si sovrappone al sistema delle arti definito dall'Antichità, nel quale all'interno della categoria *ars* o *τεχνη* rientrava una sfera assai ampia di attività, tra cui non soltanto la poesia, la scultura o la pittura, ma anche le attività artigianali. Cfr. MURIEL BOVEY, *Disciplinae cyclicae: L'organisation du savoir dans l'œuvre de Martianus Capella*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2003.

43 Processo che porta al progetto dell'*Encyclopédie* interessata anche a questo tipo di cultura pratica, artigianale, manuale, nel tentativo di darle ordine e divulgazione.

intellettuale<sup>44</sup>. In questo modo è definita la posizione dell'attività architettonica che se da una parte vede riconosciuta la rilevanza del proprio livello concettuale, dall'altra viene nettamente distinta dalle arti propriamente dette, ed in particolare dalla pittura e dalla scultura, di cui non sembra condividere medesima profondità<sup>45</sup>. L'architettura (insieme all'eloquenza) veniva allora separata dalle altre arti proprio per le esigenze pratiche che ne erano alla base (di fisica protezione per l'architettura, di comunicazione per l'eloquenza). Sebbene Batteux riconoscesse anche all'architettura il principio di imitazione della natura, proprio nel posizionarla al di fuori della tradizionale bipartizione tra arti meccaniche e liberali, finiva per confermare la tendenza generale al misconoscimento del suo valore pienamente artistico. Una propensione che viene ribadita lungo tutto il secolo e persino Diderot, che tra tutti i *philosophes* fu forse quello che più di ogni altro riuscì a toccare le corde più profonde delle questioni teoriche intorno all'arte, lasciò l'architettura in una posizione subordinata rispetto a «les deux arts imitateurs de la nature»<sup>46</sup>, la pittura e la scultura, le uniche cui era riconosciuta la pienezza del principio di imitazione della natura, che ne nobilitava le produzioni.

Al contrario, Boullée rifiuta il tradizionale isolamento concettuale dell'architettura e recuperando parte delle posizioni di Batteux le accresce di un'ottimistica fiducia nelle possibilità da parte della propria arte di imitare la natura, esattamente come la pittura o

44 «On peut les diviser [les arts] en trois espèces par rapport aux fins qu'ils se proposent. Les uns ont pour objet les besoins de l'homme, que la Nature semble abandonner à lui-même des qu'une fois il est né: exposé au froid, à la faim, à mille maux, elle a voulu que les remèdes & les préservatifs qui lui sont nécessaires, fussent le prix de son industrie & de son travail. C'est de-là que sont sortis les Arts mécaniques. Les autres ont pour objet le plaisir. Ceux-ci n'ont pu naître que dans le sein de la joie & des sentimens que produisent l'abondance & la tranquillité: on les appelle les beaux Arts par excellence. Tels sont la Musique, la Poësie, la Peinture, la Sculpture, & l'Art du geste ou la Danse. La troisième espèce contient les Arts qui ont pour objet l'utilité & l'agrément tout à la fois: tels sont l'Éloquence & l'Architecture: c'est le besoin qui les a fait éclore, & le goût qui les a perfectionnés: ils tiennent une forte de milieu entre les deux autres espèces: ils en partagent l'agrément & l'utilité.» (BATTEUX, cit., pp. 6-7).

45 Il problema ruota intorno al diverso rapporto che i tre tipi di arti instaurano con la natura: «Les Arts de la première espèce employent la Nature telle qu'elle est, uniquement pour l'usage. Ceux de la troisième, l'employent en la polissant, pour l'usage & pour l'agrément. Les beaux Arts ne l'employent point, ils ne font que l'imiter chacun à leur manière (...) Ainsi la Nature seule est l'objet de tous les Art. Elle contient tous nos besoins & tous nos plaisirs; & les Arts mécaniques & libéraux ne sont faits que pour les en tirer.» (Ivi, p. 7).

46 DENIS DIDEROT, *Salon de 1765. Essai sur la peinture*, in *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1984, t.XIV, p. 401. La questione del rapporto tra Diderot e le arti è oggetto di una consistente bibliografia; ma in particolare cfr. HANS MOLBERG, *Aspects de l'esthétique de Diderot*, Kobenhavn, J.H. Schultz Forlag, 1964; JACQUES CHOUILLET, *La formation des idées esthétiques de Diderot: 1745-1763*, Paris, A. Colin, 1973; *Diderot, les beaux-arts et la musique: actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence, décembre 1984*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986; MASSIMO MODICA, *Il sistema delle arti, Batteux e Diderot*, cit.; Id., *L'estetica di Diderot*, Roma, A. Pellicani, 1997; JEAN STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991; ANNE ELISABETH SEJTEN, *Diderot ou le défi esthétique: les écrits de jeunesse 1746-1751*, Paris, J. Vrin, 1999; ELISABETH LAVEZZI, *Diderot et la littérature d'art*, Orléans, Paradigme, 2007.

la scultura. Merito di Boullée, allora, non è tanto l'aver stabilito l'imitazione della natura come principio fondamentale della creazione architettonica, che di fatto era stato già ampiamente codificato, quanto piuttosto l'aver affermato la parità delle arti sulla base di un procedimento che resta fundamentalmente originale: egli, infatti, non si limita a trasporre il principio di imitazione da un'arte, la pittura, all'altra, l'architettura<sup>47</sup>, ma giunge a tali conclusioni come diretta conseguenza dell'adesione al sistema filosofico empirico-sensualista, basato sulla convinzione che la conoscenza e le idee abbiano origine nella percezione sensoriale della realtà, nella relazione che l'uomo riesce a instaurare con la contingenza che lo circonda e da cui solo in un secondo momento potrà trascendere. Anche l'idea architettonica, prodotto finale di questo peculiare percorso conoscitivo, ha quindi origine nella natura, la cui «mis en œuvre» è l'oggetto proprio dell'arte, finalmente considerata in tutte le sue forme:

L'architecte, comme on le voit ici, doit se rendre le metteur en œuvre de la nature, c'est avec ses dons précieux qu'il doit produire l'effet de ses tableaux et maîtriser nos sens. L'art de produire des images en architecture provient de l'effet des corps et c'est ce qui en constitue la poésie. C'est par les effets que produisent leurs masses sur nos sens que nous distinguons les corps légers des corps massifs et c'est par une juste application, qui ne peut provenir que par l'étude des corps, que l'artiste parvient à donner à ses productions le caractère qui lui est propre.<sup>48</sup>

L'arte architettonica ha come giustificazione di partenza la resa artificiale dei grandi quadri che la natura offre a chi è capace di osservarla; tale operazione costituisce la poesia stessa dell'architettura, altrimenti inaridita e privata di quelle importanti funzioni sociali che, come avremo modo di osservare, Boullée le attribuisce. L'architetto, per essere un vero artista e non un semplice costruttore, ha perciò il compito di osservare la natura, così da poterla restituire al meglio nelle sue creazioni; egli deve concepire gli spazi dei suoi edifici in modo che questi riescano a comunicare allo spettatore sensazioni simili a quelle impresse dall'universo reale, le cui forme devono essere ricercate e valutate con estrema attenzione, per poter essere riprodotte e interpretate in una composizione intensamente eloquente.

---

47 «L'architecture n'est-elle qu'un art fantastique et de pure invention, ou les principes constitutifs et de cet art émanent-ils de la nature? Que d'abord il me soit permis de contester qu'il existe un seul art de pure invention. Si par les forces de son esprit et par les moyens d'un art qui en émanerait, l'homme pouvait exciter dans notre âme la sensation que nous éprouvons à la vue des objets de la nature, un tel art serait bien supérieur à ceux que nous exerçons, puisque ceux-ci se bornent à une imitation plus ou moins imparfaite. Mais il n'existe pas, cet art avec lequel nous nous suffirions à nous-même et dont l'existence annoncerait que la Divinité, auteur de la nature, nous aurait doués d'une qualité qui fait partie de son essence.» (BOULLÉE, f. 77, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 57).

48 BOULLÉE, f. 54 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 31).

### 1.3 Indicazioni compositive e bellezza architettonica

Pare qui opportuno aprire una parentesi per osservare le implicazioni teoriche di quel principio di imitazione della natura che giustifica la reconsiderazione della dignità dell'architettura rispetto a quella delle altre arti e che si radica nella fondamentale accettazione di un sistema conoscitivo di tipo empirico-sensualista. Cosa comporta infatti tale principio di imitazione? Quali sono i 'segni' stilistici più evidenti? Sono essi tali da determinare un'univoca definizione della bellezza? Ma soprattutto, come si articola il percorso teorico di Boullée una volta stabilita la sorgente dell'idea architettonica, la natura appunto, e il suo scopo, la sua «mise en œuvre»?

Nell'elaborazione dell'*Essai*, l'architettura intende costruire un discorso dal forte impatto emotivo, che si concretizza nella realizzazione di grandiosi edifici, concepiti come «poèmes»<sup>49</sup>. Il ragionamento di Boullée, che si radica nella presa di coscienza della natura come unica possibile sorgente dell'ispirazione artistica, si sviluppa allora nella rivalutazione concettuale delle forme dell'architettura, la cui sistemazione di insieme è finalizzata alla resa di una sorta di 'poema materiale'. Come la poesia scaturisce dalla composizione di parole, espressioni e figure letterarie, così anche la vera arte è il prodotto di un 'verseggio' di corpi architettonici, resi eloquenti solo a patto di una loro derivazione da un principio naturale ormai onnipresente. Come sottolinea nella 'dedica', il discorso sull'architettura non può allora che fondarsi sulla ricerca intorno alle proprietà dei corpi e alla loro capacità di interazione con l'uomo:

Il m'a semblé que pour mettre dans l'architecture cette poésie enchanteresse dont elle est susceptible, je devais faire des recherches sur la théorie des corps, les analyser, chercher à reconnaître leurs propriétés, leur puissance sur nos sens, leur analogie avec notre organisation.<sup>50</sup>

La teorizzazione dell'arte architettonica si sviluppa quindi nell'analisi dei corpi, poiché se il fine della progettazione è la realizzazione di un'opera in grado di comunicare con l'ipotetico spettatore, pare allora necessario individuare le parti di cui essa può essere composta, sottoponendo queste a un profondo ripensamento che, in un secondo tempo, garantirà la loro coerente visualizzazione in un'unica struttura. Ciò che interessa è il

49 «Oui je le crois, nos édifices, surtout les édifices publics, devraient être, en quelque façon, des poèmes. Les images qu'ils offrent à nos sens devraient exciter en nous des sentimens analogues à l'usage auquel ces édifices sont consacrés.» (BOULLÉE, f. 70, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 43).

50 BOULLÉE, f. 70 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 43).

discernimento del valore essenziale dei corpi architettonici tale da consentire l'articolazione di un trasferimento comunicativo la cui potenza è determinata dalla loro intrinseca capacità dialettica. Lo studio preliminare necessario alla progettazione non si concentra così su questioni tecnico-normative, bensì sulla codificazione degli strumenti ad uso dell'architetto all'interno di una dimensione intellettuale più ampia. Del resto, Boullée non si mostra affatto interessato all'illustrazione delle regole che concretamente partecipano alla creazione architettonica, ma si sofferma sulla teorizzazione dei principi sui quali fondare l'idea artistica. Stabilita 'la messa in opera della natura' come elemento caratterizzante l'attività architettonica, l'osservazione di alcuni strumenti progettuali costituisce il nucleo 'formativo' dell'*Essai*, dove ampio spazio è dedicato all'elaborazione della 'teoria dei corpi', volta alla codificazione di una serie di elementi attraverso cui è possibile trasferire sullo spettatore impressioni e sentimenti originariamente suggeriti dalla natura.

La percezione da parte dell'uomo può essere manipolata attraverso il controllo delle forme architettoniche e quindi naturali. Nodo centrale è così la geometrizzazione della natura, ovvero la comprensione dei corpi all'interno di una riduzione geometrica che porta subito a evidenziare la complessità di quelli irregolari:

En cherchant à découvrir dans l'essence des corps quelles étaient leurs propriétés et leur analogie avec notre organisation, j'ai commencé mes recherches par les corps bruts.

J'ai vu en eux des masses dont les faces étaient convexes, concaves, angulaires, planimétriques, etc., etc. J'ai reconnu ensuite que les divers contours qui résultaient des faces de ces corps déterminaient leurs figures et prononçaient leurs formes. J'ai de plus aperçu en eux, je ne dois pas dire la vérité, mais la confusion, produite par le nombre et la complication des figures irrégulières que présentaient leurs faces.<sup>51</sup>

Se l'irregolarità dei corpi si dimostra poco efficace alla trasmissione comunicativa ostacolando l'individuazione chiara delle forme<sup>52</sup>, al contrario la regolarità è una proprietà che permette l'accesso immediato alle figure e quindi alla comprensione dell'intera composizione. Permettendo il riconoscimento univoco dei corpi, la regolarità apre la strada all'elaborazione di un'idea che, scaturita da una percezione sensibile, è nettamente definita e si adatta, conseguentemente, alla manipolazione e

51 BOULLÉE, ff. 77 v°-78 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 59).

52 «Composée d'une multitude de faces toutes différentes, la figure des corps irréguliers, comme je l'ai remarqué ci-dessus, échappe à notre entendement. Les faces, par leur nombre et leurs complications, ne nous présentent rien de distinct: elles ne nous offrent que l'image de la confusion.» (BOULLÉE, f.78, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 59).

strumentalizzazione da parte dell'artista-architetto.

Fatigué de l'image muette et stérile des corps irréguliers, je suis passé à l'examen des corps réguliers. J'ai d'abord distingué en eux la régularité, la symétrie et la variété, et j'ai vu que c'était là ce qui en constituait la forme et la figure. J'ai, de plus, reconnu que la régularité avait pu seule donner aux hommes des idées nettes de la figure des corps et en déterminer la dénomination qui, ainsi qu'on va le voir, a été le résultat non seulement de la régularité et de la symétrie, mais encore de la variété.<sup>53</sup>

Si deve tuttavia ricordare come la preferenza verso una composizione strutturata sulla connessione logica di corpi regolari debba essere certamente iscritta all'interno di un più vasto momento artistico, che trova nella nuova rinascita dell'architettura classica e nel rifiuto dell'esagerazione delle forme tipiche del barocco e del rococò i nodi centrali della propria evoluzione<sup>54</sup>. Proprio per questo, l'interesse del discorso di Boullée risiede non tanto nell'elaborazione di un codice stilistico innovativo, quanto piuttosto nella comprensione di tendenze artistiche in piena maturazione all'interno di un discorso più articolato. In effetti, ciò che interessa è il risultato di quelle stesse forme nell'*esprit* dello spettatore, ovvero la loro impressione che la regolarità facilita e, soprattutto, rende immediatamente comprensibile:

Pourquoi la figure des corps réguliers se saisit-elle au premier aspect? C'est que leurs formes sont simples, que leurs faces sont régulières et qu'elle se répètent. Mais comme la mesure des impressions que nous ressentons à la vue des objets est en raison de leur évidence, ce qui nous fait plus particulièrement distinguer les corps réguliers, c'est que leur régularité et leur symétrie sont l'image de l'ordre et que cette image est celle de l'évidence elle-même.<sup>55</sup>

Fra tutte le forme individuabili nella natura, quella che maggiormente stimola l'interesse di Boullée è senza dubbio la sfera. Essa riunisce in sé tutte le qualità dei corpi regolari, composte tra loro in maniera perfettamente armonica, costituendo allo stesso tempo un 'caso geometrico' unico e interessante:

Par exemple, le corps sphérique peut être regardé comme réunissant toutes les

53 BOULLÉE, f. 78, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 59.

54 Per le indicazioni bibliografiche sulla storia dell'architettura francese sei-settecentesca cfr. I, 1.1. Inoltre, di fronte alla considerevole produzione critica si indicano almeno: LILIANA BARROERO, *Le arti e i Lumi: pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Torino, Einaudi, 2011; ALBERT BOIME, *Art in the Age of Revolution. 1750-1800*, Chicago, University of Chicago Press, 1987; GIULIA CANTARUTTI – STEFANO FERRARI (a cura di), *Paesaggi europei del neoclassicismo*, Bologna, Il Mulino, 2007; ANDRÉ CHASTEL, *L'art français. Vol. IV. Le temps de l'éloquence (1775-1825)*, Paris, Flammarion, 1996; HUGH HONOUR, *Neo-classicism*, London, Penguin books, 1968; MARIO PRAZ, *Gusto neoclassico*, Firenze, Sansoni, 1940.

55 BOULLÉE, ff. 78-78 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 59-60).

propriétés des corps. Tous les points de sa surface sont également distants de son centre. De cet avantage unique, il résulte que, sous quelque aspect que nous envisagions ce corps, aucun effet d'optique ne peut jamais altérer la magnifique beauté de sa forme qui, toujours, s'offre parfaite à nos regards. (...)

De toutes ces observations, il résulte que le corps sphérique, sous tous les rapports, est l'image de la perfection. Il réunit l'exakte symétrie, la régularité la plus parfaite, la variété la plus grande; il a le plus grand développement; sa forme est la plus simple, sa figure est dessinée par le contour le plus agréable; enfin ce corps est favorisé par les effets de la lumière qui sont tels qu'il n'est pas possible que la dégradation en soit plus douce, plus agréable et plus variée. Voilà les avantages uniques qu'il tient de la nature et qui ont sur nos sens un pouvoir illimité.<sup>56</sup>

Sebbene Boullée prediliga la sfera, le cui perfezione ritorna costantemente nei suoi disegni<sup>57</sup>, il procedimento indicato si estende a tutte le altre forme: dall'osservazione della natura, l'artista deve rintracciare gli elementi fondamentali così da poterli riprodurre singolarmente, per poi ricomporli l'uno con l'altro nell'insieme architettonico. Il mondo reale offre un'infinita varietà di immagini, che l'artista è chiamato ad analizzare scrupolosamente, valutandole sulla base della relazione che le percezioni instaurano con l'*esprit* e selezionandole in funzione dell'idea architettonica che, ancora una volta, gli è stata suggerita dalla natura stessa. Quest'ultima partecipa alla creazione artistica in maniera totalizzante: da essa l'uomo riceve quegli stimoli sensibili che alimentano l'elaborazione immaginativa; in essa si rintracciano quelle forme, debitamente codificate dallo sforzo teorico, con cui è auspicabile procedere con la composizione architettonica; origine prima delle arti, la natura né è infine anche scopo ultimo, costituendo la sua «mis en œuvre» l'unico obiettivo accettabile.

### *La proporzione e il 'gioco di luci e ombre'*

Nel discorso di Boullée si affaccia poi un altro nodo ampiamente in questione nelle discussioni artistiche dell'epoca, quello di proporzione. Com'è noto, il problema della proporzione non costituisce affatto una novità settecentesca, essendo anzi introdotto già dall'Antichità sia nel suo risvolto pratico, nelle forme dell'architettura reale, sia in quello teorico. Già Vitruvio, ad esempio, aveva ripreso il problema affermando la necessità di una progettazione architettonica che si ispirasse a principi di ordine e

56 BOULLÉE, ff. 78 v°-79 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 60-61).

57 La sfera risulta una caratteristica fondamentale nella costante proposta della sua forma parziale, di semi-sfera o semicerchio, che ritorna negli archi e nelle cupole, le cui rotondità stemperano la massiccia imponenza degli edifici. La forma sferica completa compare invece nella pianta di molti progetti, come l'*Opéra*, la *Bibliothèque* o il *Colisée*. Tuttavia, la sfera più celebre concepita da Boullée resta quella proposta nei due progetti per il *Cénotaphe à Isaac Newton*, in cui essa viene concepita nella sua perfetta pienezza.

simmetria, cui veniva aggiunto quello fondamentale di proporzione; quest'ultimo, se in Vitruvio veniva fatto derivare da un parallelo con la composizione del corpo umano che l'arte sarebbe stata chiamata ad assecondare e 'riprodurre', si era espresso nella materialità delle possibilità costruttive attraverso il celebre rapporto 'aureo', definito matematicamente nel VI secolo a.C. dalla scuola di Pitagora. Il Rinascimento recupera poi quella tradizione, appropriandosene per le proprie composizioni, ma anche facendola divenire il centro di una rinnovata riflessione sull'arte la cui ampiezza porterebbe qui alquanto lontano dagli scopi preposti<sup>58</sup>; tuttavia, pare opportuno ricordare come proprio la riproposta della teorizzazione di Vitruvio ad opera di Claude Perraut (1673) apra nuovamente il dibattito, che si sviluppa all'interno di una meditazione interessata alla codificazione di linee-guida per la composizione. La proporzione si trova così al centro di una riflessione prettamente architettonica, ma anche di un'elaborazione più ampia, divenuta ormai il risvolto immediatamente percepibile di un'armonia che poteva essere estesa dalle sole produzioni dell'arte a qualsiasi forma di composizione, politica, sociale, culturale, ecc. Ad ogni modo, considerando il problema della proporzione nella sua originaria dimensione prettamente architettonica, Boullée si inserisce nel dibattito, alla ricerca di uno strumento concettuale capace di accompagnare l'architetto nella progettazione. Secondo un procedimento del resto comune alla riflessione settecentesca, Boullée scompone allora la proporzione per individuarne le cause primarie, ma soprattutto per ricollocare il suo peso all'interno di un discorso sull'architettura fondato innanzi tutto sulla natura. In effetti, se la proporzione delle forme resta l'attributo essenziale delle opere immaginate da Boullée, essa cessa di costituire l'elemento generativo della bella architettura, orma stabilita indiscutibilmente nella sola natura<sup>59</sup>.

58 Cfr. ANTHONY BLUNT, *Art and Architecture in France. 1500 – 1700*, London, Penguin Books, 1957; HERMANN GRAF, *Bibliographie zum Problem der Proportionen: Literatur über Proportionen, Mass und Zahl in Architektur, bildender Kunst und Natur*, Speyer, Pfälzische, 1958; GEORGE L. HARSEY, *Pythagorean Palaces: Magic and Architecture in the Italian Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1976; DOROTHY KOENIGSBERGER, *Renaissance Man and creative Thinking: a History of Concepts of Harmony (1400-1700)*, Hassocks, Harvester Press, 1979; HANNO-WALTER KRUFT, *Storia delle teorie architettoniche...*, cit.; PAUL VON NAREDI-REINER, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln, DuMont, 1982; P. H. SCHOLFIELD, *The Theory of Proportion in Architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958; RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Warburg Institute, 1949.

59 «Quelle est maintenant la première loi qui constitue les principes de l'architecture? Supposons en architecture une production dans laquelle les proportions ne soient pas parfaitement observées; ce sera certainement un très grand défaut. Mais il ne s'ensuivra pas que ce défaut blessera l'organe de la vue tellement que nous ne puissions supporter l'aspect de l'édifice; ou ce défaut ferait sur notre vu ce qui fait sur nos oreilles un faux accord en musique. En architecture, le défaut de proportion n'est ordinairement très sensible qu'aux yeux des connaisseurs. On voit ici que la proportion, quoiqu'étant une des premières beautés en architecture, n'est pas la loi première d'où émanent les principes



L'*Essai* concede così uno spazio abbastanza limitato alla teorizzazione della proporzione, indice del rifiuto dell'autore di immergersi nell'approfondimento specifico di questioni prettamente stilistiche; al contrario trova maggiore considerazione lo strumento compositivo prediletto da Boullée, ovvero quel 'gioco di luci e ombre' di cui si dichiara ideatore. Il riconoscimento del valore della luce come strumento emozionale si radica nell'esperienza stessa di Boullée che, immerso nella campagna, percepisce la trasformazione interna del proprio animo, stimolata da un toccante chiaro di luna, e si lascia sopraffare da «une tristesse extrême»<sup>60</sup>:

Les arbres dessinés sur la terre par leurs ombres me firent la plus profonde impression. Ce tableau s'agrandissait par mon imagination. J'aperçus alors tout ce qu'il y a de plus sombre dans la nature. Qu'y voyais-je? La masse des objets se détachant en noir sur une lumière d'une pâleur extrême. La nature semblait s'offrir, en deuil, à mes regards.<sup>61</sup>

Lo spettacolo che gli si offre davanti si imprime nell'*esprit* con una forza tale da suggerirgli una nuova direzione della composizione artistica: turbato dalla potenza della natura e dai suoi effetti sul proprio animo, immagina di utilizzare la luce come la chiave di volta di un'«architecture des ombres» capace di imprimere nella materialità della costruzione i tratti sentimentalmente più rilevati di quella stessa natura di cui si tenta la «mise en œuvre»:

Frappé des sentiments que j'éprouvais, je m'occupai, dès ce moment d'en faire une application particulière à l'architecture. J'essayai de trouver un ensemble composé par l'effet des ombres. Pour y parvenir, je me figurais que la lumière (ainsi que je l'avais observé dans la nature) me rendait tout ce que mon imagination enfantait.<sup>62</sup>

Avremo modo di soffermarci in maniera più accurata sullo sviluppo dell'osservazione degli effetti provocati dalla luce, che svela i corpi delimitandone le forme, o li nasconde rendendone la percezione incerta e sfuggente; tuttavia pare qui opportuno rilevare come tale approfondimento stilistico, il più rilevante nell'economia argomentativa dell'*Essai*, costituisca un elemento chiave per l'accesso all'intero percorso intellettuale di Boullée.

---

constitutifs de cet art.» (BOULLÉE, ff. 80 v°- 81, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 65-66).

60 «... il me vit une idée nouvelle: ce fut de présenter l'architecture des ombres. Tout le monde connaît l'effet des corps mis en opposition avec la lumière; il en résulte, comme on sait, que les ombres offrent la ressemblance de ces corps. (...) Me trouvant à la campagne, j'y côtoyais un bois au clair de lune. Mon effigie produite par la lumière excita mon attention (assurément, ce n'était pas une nouveauté pour moi). Par une disposition d'esprit particulière, l'effet de ce simulacre me parut d'une tristesse extrême.» (BOULLÉE, ff. 125 v°-126, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 140).

61 BOULLÉE, f. 126 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 140).

62 BOULLÉE, f. 126 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 140-141).

Proprio l'entusiasmo con cui egli illustra il passaggio dall'esperienza sensibile all'elaborazione architettonica, attraverso un'operazione immaginativa che persegue determinati scopi estetici e civili, esplicita la struttura del discorso di Boullée che, sulla base della gnoseologia di discendenza lockiana, si dichiara convinto dell'esistenza di un imprescindibile legame tra oggettività del reale e trasformazione interna dell'uomo in senso 'sentimentale'; la riproposizione di tale rapporto costituisce l'essenza dell'architettura, i cui prodotti si sostituiscono alla realtà naturale con l'intenzione di rimetterne nuovamente in opera gli effetti che è in grado di stimolare nell'animo umano.

### *Il problema della bellezza e dei suoi parametri stilistici*

Tuttavia, se la natura è una realtà universale e se i meccanismi di riconoscimento e elaborazione intellettuale sono identici per l'intera umanità, si pone qui la questione della considerazione della bellezza in senso assoluto. Nella teorizzazione di Boullée la 'bella architettura' scaturisce solo da una progettazione ispirata alla natura e incentrata sulla stimolazione di medesimi rapporti tra questa e lo spettatore; eppure, la comprensione del 'bello' sottintende importanti problemi concettuali nella misura in cui la sua oggettività sembra rifuggire una chiara valutazione. In effetti, proprio l'esaltazione dell'esperienza come momento fondamentale del percorso conoscitivo determina una valutazione della capacità umana di comprensione della realtà secondo una duplice tendenza: da una parte quella universalista che sottolinea la condivisa partecipazione agli stessi meccanismi conoscitivi di fronte a un'oggettività reale comune, dall'altra quella relativistica, che insiste sulla peculiarità dell'elaborazione individuale e quindi sulla diversità di risultati che è possibile ottenere. Lo scontro tra universalità e soggettività del bello è tanto più forte quanto più marcatamente materialistiche sono le evoluzioni delle teorie di Locke in ambito francese. Come ampiamente sottolineato da Alain Niderst<sup>63</sup>, il discorso estetico materialista sembra articolarsi nella contrapposizione due correnti principali che, su un medesimo approccio gnoseologico, costruiscono differenti filosofie della bellezza, sviluppo di due diverse interpretazioni cartesiane<sup>64</sup>.

63 ALAIN NIDERST, «Esthétique et matérialisme à la fin du siècle», *Dix-huitième siècle*, n. 24, 1994, pp.189-197.

64 Si tratta in particolare delle formulazioni di Fontenelle e Yves-Marie André il primo poneva al centro la soggettività dell'uomo e quindi la possibilità di molteplici riconoscimenti della bellezza, individualmente conquistati; il secondo nell'*Essai sur le beau (où l'on examine en quoi consiste précisément le beau dans le physique, dans le moral, dans les ouvrages d'esprit et dans la musique*, Paris, H.-L. Guérin & J. Guérin, 1741) accettava l'esistenza di un'idea innata di 'bello' che proprio per questo poteva essere considerata nella sua assolutezza.

Nel secondo Settecento francese spetta in particolare a Diderot il compito di ampliare il discorso sul 'bello', ora messo in discussione dalla relativizzazione dei valori che la stessa esperienza sensoriale sembra suggerire. Nell'articolo «Beau» dell'*Encyclopédie*, dopo aver lungamente ripercorso le posizioni di alcuni antichi pensatori, Diderot afferma infatti l'esistenza di precise relazioni che si instaurano tra gli oggetti e lo spettatore<sup>65</sup>. L'essenza del 'bello' risiede allora nella presenza di un 'qualcosa' capace di suggerire allo spettatore l'esistenza di rapporti che rendono l'oggetto piacevole alla percezione sensoriale; tali rapporti diventano perciò il centro di interesse dell'osservatore che, nella sua azione contemplativa, è il protagonista della definizione stessa della categoria di 'bello': se da una parte si presume che l'esistenza di determinate caratteristiche rendano 'bella' la composizione, dall'altra viene definito il principio secondo cui nessuna contingenza è realmente 'bella' di per sé, in assoluto, giacché la comprensione della bellezza scaturisce da un'esperienza sensoriale delineata nell'ambito della soggettività individuale. In questo modo, la categoria di 'bello' perde ogni possibile oggettivazione, dal momento che la sua realizzazione si trova comunque determinata dalla valutazione dell'individuo giudicante. Nell'articolo di Diderot, l'assolutezza della bellezza viene rifiutata attraverso il banale confronto tra ciò che è considerato tale da un uomo adulto e da un bambino, da un uomo *policé* e da un 'selvaggio', dai nostri progenitori e dai contemporanei<sup>66</sup>, rendendo possibile ritenere che

65 «*Beau* est un terme que nous appliquons à une infinité d'êtres: mais quelque différence qu'il y ait entre ces êtres, il faut ou que nous fassions une fausse application du terme *beau*, ou qu'il y ait dans tous ces êtres une qualité dont le terme *beau* soit le signe. (...) Mais entre les qualités communes à tous les êtres que nous appelons *beaux*, laquelle choisirons-nous pour la chose dont le terme *beau* est le signe? Laquelle? il est évident, ce me semble, que ce ne peut être que celle dont la présence les rend tous *beaux*; dont la fréquence ou la rareté, si elle est susceptible de fréquence & de rareté, les rend plus ou moins *beaux*; dont l'absence les fait cesser d'être *beaux*; qui ne peut changer de nature, sans faire changer le *beau* d'espèce, & dont la qualité contraire rendrait les plus *beaux* désagréables & laides; celle en un mot par qui la *beauté* commence, augmente, varie à l'infini, décline, & disparaît: or il n'y a que la notion de *rapports* capable de ces effets. J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; & *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.» (DENIS DIDEROT, «Beau», in *Œuvres complètes*, t. VI, *Encyclopédie II (Lettres B-C)*, Paris, Hermann, 1976, p. 156).

66 «Quand on exige que la notion générale de *beau* convienne à tous les *beaux*, parle-t-on seulement de ceux qui portent cette épithète ici & aujourd'hui, ou de ceux qu'on a nommé *beaux* à la naissance du monde, qu'on appelait *beaux* il y a cinq mille ans, à trois mille lieux, & qu'on appellera tels dans les siècles à venir; de ceux que nous avons regardés comme tels dans l'enfance, dans l'âge mûr, & dans la vieillesse; de ceux qui font l'admiration des peuples policés, & de ceux qui charment les sauvages. La vérité de cette définition sera-t-elle locale, particulière, & momentanée? Ou s'étendra-t-elle à tous les êtres, à tous les temps, à tous les hommes & à tous les lieux? Si l'on prend le dernier parti, on se rapprochera beaucoup de mon principe, & l'on ne trouvera guère d'autre moyen de concilier entre eux les jugements de l'enfant & de l'homme fait: de l'enfant, à qui il ne faut qu'un vestige de symétrie & d'imitation pour admirer & pour être récréé; de l'homme fait, à qui il faut des palais & des ouvrages d'une étendue immense pour être frappé: du sauvage & de l'homme policé; du sauvage, qui est enchanté à la vue d'une pendeloque de verre, d'une bague de laiton, ou d'un bracelet de quincaillerie; & de l'homme policé, qui n'accorde son attention qu'aux ouvrages les plus parfaits: des

ogni popolo, così come ogni tempo, possegga propri parametri di giudizio circa la valutazione estetica degli oggetti esterni<sup>67</sup>.

Tuttavia, se il giudizio sulle impressioni singolarmente ricevute dagli stimoli reali appartiene alla sfera della soggettività, è pur sempre individuabile un 'gusto' generale che contraddistingue le fasi storiche, aprendo la strada a un discorso evolutivo sulle arti; queste ultime diventano così la manifestazione coerente dello spirito estetico del momento in cui sono prodotte. Del resto, pur attenuato dalla soggettività dell'operazione intellettuale che elabora l'esperienza sensibile in giudizio estetico, nella materialità degli oggetti sono rintracciabili alcuni elementi comuni che caratterizzano il gusto di un'epoca<sup>68</sup>.

Di conseguenza, poiché si presume l'esistenza concreta di fattori capaci di imprimere nell'*esprit* l'idea di rapporti e quindi di bellezza, è anche possibile ricavare delle regole generali, che non intendono prescrivere all'artista dei rigidi parametri entro i quali dover obbligatoriamente riportare le proprie creazioni, con il rischio di frenare l'ispirazione originaria, ma che mirano semplicemente a normalizzare una serie di caratteristiche che appartengono realmente agli oggetti della natura che si vogliono riprodurre. In questo modo, non viene imposto alcun criterio costruttivo particolare, ma piuttosto si indica la ricerca di ordine, simmetria, varietà, ecc., come utili linee-guida per la realizzazione di opere artisticamente 'belle'.

Nell'importante *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* (1757), Montesquieu sintetizza la questione della percezione della bellezza, sottolineandone l'imprescindibile dipendenza dall'organizzazione interna dello spettatore, mosso nell'animo da specifici elementi dell'opera d'arte, in maniera del tutto peculiare<sup>69</sup>. Se

---

premiers hommes, qui prodiguaient les noms de *beaux*, de *magnifiques*, etc. à des cabanes, des chaumières, & des granges; & des hommes d'aujourd'hui, qui ont restreint ces dénominations aux derniers efforts de la capacité de l'homme.» (Ivi, p. 164).

67 «Placez la *beauté* dans la perception des rapports, & vous aurez l'histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu'aujourd'hui: choisissez pour caractère différentiel du *beau* en général, telle autre qualité qu'il vous plaira, & votre notion se trouvera tout à coup concentrée dans un point de l'espace & du temps. La perception des rapports est donc le fondement du *beau*...» (Ivi, p. 164).

68 Del resto, se l'utilizzo di un simile approccio rischia l'attivazione di un'estremizzazione che potrebbe condurre al riconoscimento della bellezza esclusivamente in una dimensione soggettiva-individuale, ostacolando di fatto ogni possibile teorizzazione, proprio nell'articolo di Diderot veniva sfumata la concezione completamente singolarista a vantaggio di una considerazione più ampia del 'bello' nel momento in cui veniva suggerito il livello collettivo: pur sottolineando le diversità tra 'adulti' e 'bambini', proprio la loro valutazione a fianco delle altre due coppie 'selvaggio/uomo *police*' e 'antichi/moderni' sembra indicare uno slittamento delle possibilità di percezione della bellezza da una soggettività assolutamente individuale, a una in qualche modo condivisa 'collettivamente', da individui appartenenti a un medesimo 'tipo umano'.

69 «Dans notre manière d'être actuelle, notre âme goûte trois sortes de plaisir; il y en a qu'elle tire au fond de son existence même; d'autres qui résultent de son union avec le corps; d'autres enfin qui sont fondés sur les plis et les préjugés que de certaines institutions, de certains usages, de certaines

l'elaborazione interna segue il contatto sensoriale con l'oggetto esterno, ciò che innesca la percezione della bellezza è il riconoscimento di determinati rapporti tra la composizione interna dell'uomo e quella dell'oggetto stesso. Proprio per questo è possibile isolare alcuni importanti tratti stilistici che consentono all'opera d'arte di assecondare il gusto che si trova «dans nous-même». Tali elementi costituiscono il fulcro della codificazione delle regole cui gli artisti dovrebbero ispirarsi nel tentativo di stimolare la percezione della bellezza da parte dei contemporanei; ed in particolare, come sottolineato dallo stesso Montesquieu, un certo tipo di piacere estetico della metà del XVIII secolo è ritenuto trovarsi nell'ordine, nella varietà, nella simmetria, nell'opposizione di contrasti e nella sorpresa. La formulazione di Montesquieu non faceva che registrare una tendenza stilistica ormai ampiamente in evoluzione nel neoclassicismo settecentesco<sup>70</sup>, inserendola però all'interno di un discorso gnoseologico dalle più complesse implicazioni intellettuali.

---

habitudes, lui ont fait prendre. Ces sont ces différents plaisirs de notre âme qui forment les objectes du goût, comme le beau, le bon, l'agréable, le naïf, le délicat, le tendre, le gracieux, le je ne sais quoi, le noble, le grand, le sublime, le majestueux, etc. Par exemple, lorsque nous trouvons du plaisir à voir une chose avec une utilité pour nous, nous disons qu'elle est bonne; lorsque nous trouvons du plaisir à la voir, sans que nous y démêlions une utilité présente, nous l'appelons belle. Les sources du beau, du bon, de l'agréable, etc., sont donc dans nous-mêmes; et en chercher les raisons, c'est chercher les causes des plaisirs de notre âme. Examinons donc notre âme, étudions-la dans ses actions et dans ses passions, cherchons-la dans ses plaisirs; c'est là où elle se manifeste davantage. La poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, la danse, les différentes sortes de jeux, enfin les ouvrages de la nature et de l'art, peuvent lui donner du plaisir. Voyons pourquoi, comment, et quand ils le lui donnent; rendons raison de nos sentimens; cela pourra contribuer à nous former le goût, qui n'est autre chose que l'avantage de découvrir avec finesse et avec promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes.» (CHARLES-LOUIS DE SECONDAT BARON DE MONTESQUIEU, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, 1951, p. 1240). Al centro degli interessi delle riflessioni di molti *philosophes*, la definizione e l'approfondimento dei fondamenti teorici e materiali del 'gusto' attirò anche l'attenzione di Voltaire che, esprimendosi in proposito, argomentò le proprie conclusioni, perfettamente in linea con le tendenze dell'epoca, nell'articolo ad esso dedicato nell'*Encyclopédie*: «Il ne suffit pas pour le goût de voir, de connoître la beauté d'une ouvrage: il faut la sentir, en être touché. Il ne suffit pas de sentir, d'être touché d'une manière confuse, il faut démêler les différentes nuances, rien ne doit échapper à la promptitude de discernement...» (VOLTAIRE, «Goût», in *Encyclopédie ...*, t. VII, Paris, chez Briasson-David-Le Breton-Durand, 1757).

- 70 Com'è noto, tra le numerose teorizzazioni, la più celebre resta quella di Johann Joachim Winckelmann che, nelle *Considerazione sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755) e nella *Storia dell'arte dell'antichità* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764), oltre a porre sotto nuova luce la lezione artistica della greca antica, pur prediligendo la scultura alla altre arti, associava il recupero dell'esempio classico in funzione di una poetica misurata e 'composta' sintetizzata nella celebre immagine della statua dalla 'nobile serenità e quiete grandezza'. Non sarà qui possibile approfondire né le peculiarità del pensiero di Winckelmann, la cui complessità richiederebbe certo una ricerca completamente autonoma, né l'influenza della sua elaborazione teorica nel pensiero artistico francese della seconda metà del XVIII secolo; tuttavia, pare opportuno sottolineare come quel controllo delle passioni che, secondo lo storico tedesco, la ragione umana celebra anche attraverso le espressioni dell'arte, si ritrova in parte anche nella produzione di Boullée tesa all'impressione di determinati sentimenti ed emozioni che accompagnano l'animo umano verso un cammino conoscitivo e pedagogico regolato e posato.

L'indagine sulla bellezza, sulla sua problematica oggettività così come sui meccanismi che conducono l'uomo al riconoscerla, viene infatti posta sulla linea indicata da quella stessa filosofia 'sensualista' su cui si erige la costruzione di Boullée. Anch'egli, riconosce alcuni tratti indispensabili alla riuscita dell'opera artistica e intorno ad essi vi articola l'argomentazione di alcuni specifici progetti. È questo ad esempio il caso del progetto del *Palais de souverain*, in cui la regolarità costituisce l'attributo caratterizzante, sulla base del quale tutte le strutture sono state pensate:

On voit clairement que, dans une production d'un aussi grande étendue, il faut craindre qu'en voulant, pour conserver la régularité, assujettir les bâtiments de tous les palais à la même hauteur, de même qu'en cherchant à conserver leur symétrie en leur donnant la même décoration, il n'en résulte l'image de l'uniformité.

C'est ce qu'il faut savoir éviter en trouvant les moyens d'introduire la variété, sans exclure pourtant ni la régularité ni la symétrie.<sup>71</sup>

È questo ancora il caso del *Théâtre*, caratterizzato da una perfetta fusione tra resa del contrasto e restituzione di un sentimento di meraviglia che se da una parte è certamente determinato dalla peculiarità dell'edificio descritto, dall'altra testimonia ancora una volta l'adesione di Boullée a un sistema estetico condiviso:

La multiplicité des châssis en enfilade force la décoration à une dégradation trop détaillée pour être sensible et d'un heureux accord: elle est nécessairement monotone; et ces tableaux mis les uns sur les autres, loin d'agrandir l'ensemble, y nuisent singulièrement.

C'est par des contrastes prononcés qu'on y parvient: les contrastes n'ont guère besoin que de deux ou trois châssis détachés sur une toile de fond. (...) Cette partie, si intéressante, n'a été jusqu'ici que trop exposée aux justes sarcasmes que divers auteurs lui ont prodigués, et il est bien tems que l'on s'occupe enfin, au théâtre, des moyens les plus propres à favoriser l'illusion.<sup>72</sup>

Infine, nella descrizione della *Basilique*, la molteplicità di elementi si unisce a una perfetta simmetria e regolarità che restituisce, nel complesso, una straordinaria immagine di grandezza e maestosità:

Leur multiplicité [des objets] nous offre l'image de la richesse. La plus grande magnificence et la symétrie la plus parfaite, voilà ce qui résulte de l'ordre qui les établit dans tous les sens et les développe à nos regards de manière que nous ne puissions pas le nombrer. En prolongeant l'étendue des allées de sorte que leur fin échappe à nos regards, les lois de l'optique et les effets de la perspective nous offrent le tableau de l'immensité; à chaque pas, les objets se présentant sous

---

71 BOULLÉE, f. 105 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 110).

72 BOULLÉE, f. 102 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 103-104).

nouveaux aspects renouvellement nos plaisirs par des tableau successivement variés. Enfin, par heureux prestige qui est causé par l'effet de nos mouvements et que nous attribuons aux objets, il semble que ceux-ci marchent avec nous et que nous leur ayons communiqué la vie.<sup>73</sup>

Tuttavia, ancor più che nell'esposizione letteraria, l'adesione alle grandi linee-guida stilistiche, è rintracciabile nei disegni, dove ogni progetto è costruito sull'armonizzazione di simmetria, ordine e varietà. Così, ad esempio, è ricorrente l'utilizzo di numerose file di colonne che accentuano il contrasto tra luce ed ombra, movimentando l'intero perimetro della *Basilique*, dell'*Opéra*, del *Museo*, del *Palais de justice* o del *Colisée*; e, mentre nella *Bibliothèque* colonnate e maestose superfici si bilanciano armonicamente, nel *Palais national* la pienezza dell'edificio viene parzialmente addolcita dall'introduzione dell'elemento decorativo costituito da statue, rilievi e, soprattutto, da file di alberi, già utilizzati del resto nel *Cénotaphe à Isaac Newton*.

In effetti, lo stesso Montesquieu aveva individuato il valore della creazione artistica proprio nella sua liberazione dalle ristrettezze formali in cui l'eccessiva normalizzazione rischiava di relegarla; a suo avviso, solo uno slancio immaginativo capace di rispettare e al tempo stesso di trasgredire le comuni regole stilistiche in maniera coerente e, soprattutto, creativa, era suscettibile di stimolare i movimenti interni dell'uomo, accedendo alla profondità del suo animo<sup>74</sup>. La possibilità di una violazione delle regole implica allora la concessione di un maggiore spazio alla creazione artistica: se la ricerca del 'bello' utilizza i principi di simmetria, varietà, ordine, ecc., come basi di partenza dalle quali però è possibile all'occorrenza allontanarsi, allora l'arte cessa di essere un insieme di norme inflessibilmente disciplinate per accettare il ruolo, finalmente determinante, della creatività del 'genio', cui del resto anche Boullée affidava la riuscita dell'opera artistica.

73 BOULLÉE, ff. 89 v°-90 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 82).

74 «Toutes les ouvrages de l'art sont des règles générales qui sont des guides qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais comme les lois sont toujours justes dans leur être général, mais presque toujours injustes dans l'application; de même les règles, toujours vraies dans la théorie, peuvent devenir fausses dans l'hypothèse. Les peintres et les sculptures ont établi les proportions qu'il faut donner au corps humain, et ont pris pour mesure commune la longueur de la face; mais il faut qu'ils violent à chaque instant les proportions, à cause des différentes attitudes dans lesquelles il faut qu'ils mettent les corps: par exemple, un bras tendu est bien plus long que celui qui ne l'est pas. Personne n'a jamais plus connu l'art que Michel-Ange; personne ne s'en est joué davantage. Il y a peu de ses ouvrages d'architecture où les proportions soient exactement gardées, mais avec une connaissance exacte de tout ce qui peut faire plaisir, il sembloit qu'il eût un art à part pour chaque ouvrage. Quoique chaque effet dépende d'une cause générale, il s'y mêle tant d'autres causes particulières, que chaque effet a, en quelque façon, une cause à part. Ainsi l'art donne les règles, et le goût les exceptions; le goût nous découvre en quelles occasions l'art doit soumettre, et en quelles occasions il doit être soumis.» (MONTESQUIEU, cit., p. 1260).

Nel pensiero di Boullée regolarità, simmetria e varietà sono allora coordinate stilistiche che, rifiutando la rigidità dogmatica, servono come indicazioni generali, facilitazioni alla rappresentazione figurativa-progettuale di un'idea architettonica completamente originale. Allo stesso tempo però, tali linee guida, non vengono riprese come mero servilismo a un gusto contemporaneo ormai delineato in termini neoclassici, quanto piuttosto risultano dalla stessa osservazione della natura, in cui tali caratteristiche sembrano dominare incontrastate. La riflessione stilistica di Boullée prosegue così logicamente la premessa gnoseologica empirico-sensualista, alla ricerca di una nuova valutazione dei prodotti architettonici, del loro ruolo nei confronti delle comunità umane e del ripensamento generale dell'intera arte.

#### **1.4 Sensibilizzazione all'architettura elevata al rango d'arte**

Se regolarità, simmetria e varietà corrispondono a un gusto contemporaneo la cui oggettività resta un problema di grande interesse, ma i cui risultati concreti si esprimono in un'architettura neoclassica in piena affermazione, l'utilizzo operato da Boullée sembra aprire la strada a una nuova interpretazione. Sebbene i suoi progetti risultino stilisticamente coerenti con lo stile architettonico caratterizzante la seconda metà del XVIII secolo, la teorizzazione affidata all'*Essai* carica quelle stesse forme e composizioni di un valore altro, che si poggia sugli attributi classici di regolarità, simmetria e varietà per elaborare un discorso educativo e civile più ampio. In effetti, l'originalità dell'elaborazione di Boullée non risiede soltanto nella capacità di sintesi e applicazione teorica di istanze gnoseologiche di origine empirico-sensualista, ma anche nel tentativo di associare all'architettura un ruolo sociale importante: rifiutando l'immagine della propria arte come scienza della costruzione, Boullée la rende ingranaggio essenziale al processo di accrescimento umano e al mantenimento della 'felicità' civile. L'idea che ne scaturisce non intravede nell'architettura lo strumento di un'edificazione solo pragmaticamente intesa, quanto piuttosto un'arte che partecipa attivamente al miglioramento della condizione umana, sia mediante la progettazione di un ambiente urbano migliore, sia interpretando e dando forma a valori di interesse universale.

Proprio per questo, la dignità dell'architettura rispetto alle altre arti, già stabilmente inserite all'interno di un processo di elevazione intellettuale, diventa un elemento



fondamentale dell'intera trattazione. Se in un primo tempo si tratta di accertare il rapporto che la lega alla pittura e scultura<sup>75</sup>, affermandone l'importanza nella riuscita di entrambe<sup>76</sup>, in un secondo momento il fulcro del discorso viene spostato sul legame instaurato tra i prodotti dell'architettura e il vivere civile. Tale connessione si esplicita innanzi tutto nella possibilità da parte dell'architettura di provvedere ai bisogni spaziali dell'uomo, attraverso l'edificazione di ambienti in cui le diverse attività trovano adeguata possibilità di svolgimento. Se simile dimensione, immediatamente riconducibile entro i confini della pragmaticità, aveva originato quella confusione tra arte e scienza della costruzione rifiutata da Boullée, l'elaborazione di una teoria architettonica all'interno di un più ampio sistema filosofico e l'insistenza sul ruolo dell'operazione immaginativa quale strumento di accesso intellettuale all'oggetto artistico implicano la riconsiderazione dell'architettura nelle sue potenzialità comunicative, su cui l'artista è chiamato a fare leva per rendere 'socialmente utile' le sue produzioni. Affidando la rivalutazione della propria arte non già a reali costruzioni lasciate al giudizio della posterità, quanto piuttosto a un discorso teorico intellettualmente denso, Boullée forgia un'immagine dell'architettura quale importante strumento pedagogico, giacché nel momento stesso in cui cessa di essere giudicata come attività costruttiva, essa si trova incaricata di dare forma materiale a idee, principi e valori che costituiscono la base dell'aggregazione civile. Il suo scopo, superata la dimensione costruttiva e affermato il valore propriamente artistico, è la trasmissione di un messaggio dalla rilevante importanza collettiva; esso, di volta in volta diverso a

75 «L'architecture peut, ce me semble, être appelée la Minerve des beaux-arts. Ses principes constitutifs, comme je l'ai démontré, émanent de l'ordre, image de sagesse. C'est par elle que les beaux-arts, et particulièrement la peinture et la sculpture, s'embellissent et acquièrent le plus grand éclat. C'est dans un temple, c'est dans la voûte intérieure d'un dôme que l'architecte prépare à la peinture la plus noble, la plus brillante, la plus vaste de toutes les tâches. N'en est-il pas de même pour ce qui concerne la sculpture? L'ensemble du temple n'est-il pas combiné de manière à faire ressortir toutes les beautés de la sculpture par les figures et les bas-reliefs qui en forment la décoration? Et certes, dans ces productions isolées, ces arts ne seraient pas sous un jour aussi favorable. L'éclat des beaux-arts naît de leur union et surtout, je le répète, de ce qu'ils empruntent de l'architecture. L'effet de la musique et de la poésie n'est-il pas augmenté par l'illusion du théâtre qui répand incontestablement sur ces productions un charme inexprimable?» (BOULLÉE, ff. 132-132 v°, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 154-155).

76 Del resto, anche Diderot riconosceva la necessità dell'architettura che, su un livello strettamente pragmatico, consentiva la realizzazione di spazi nei quali anche le altre arti avrebbero potuto esprimersi e svilupparsi. Nel *Salon de 1765*, pur privilegiando la dignità artistica della pittura e della scultura, Diderot istituisce un rapporto di reciproco scambio tra queste e l'architettura: se solo dopo la nascita di quest'ultima, le altre due hanno potuto svilupparsi, al contrario, la sola architettura non consente il raggiungimento di un livello estetico degno di un'arte: «...sans architecture, il n'y a ni peinture ni sculpture, et que c'est à l'art qui n'a point de modèle subsistant sous le ciel que les deux arts imitateurs de la nature doivent leur origine et leur progrès. (...) Mais les murs des temples, du palais du maître, des hôtels des premiers hommes d'État, des maisons des citoyens opulents, offriront de toute part des grandes surfaces nues qu'il faudra couvrir.» (DIDEROT, *Salon de 1765*, in cit., p. 401).

seconda del progetto in questione, si imprime nell'uomo attraverso il suggerimento di specifici sentimenti:

L'architecture est un art par lequel les besoins les plus importants de la vie sociale sont remplis. Tous les monuments sur la terre propres à l'établissement des hommes sont créés par les moyens dépendant de cet art bienfaiteur. Il maîtrise nos sens par toutes les impressions qu'il y communique. Par les monuments utiles, il nous offre l'image du bonheur; par les monuments agréables, il nous présente les jouissances de la vie; il nous enivre de la gloire par les monuments qu'il lui élève; il ramène l'homme à des idées morales par les monuments funéraires et, par ceux qu'il consacre à la piété, il élève notre âme à la contemplation du Créateur.<sup>77</sup>

La composizione delle forme architettoniche è così concepita in modo da innescare la trasformazione interna dell'animo umano, attraverso la mediazione indispensabile dell'esperienza sensibile, insinuando determinati sentimenti. La fisicità delle costruzioni stimola dunque la percezione di gioia, felicità, piacevolezza, pietà e contemplazione, che si imprimono nell'immaginario dello spettatore inducendolo alla riflessione. La riuscita di ciascun edificio, in termini di eloquenza, sarà poi determinata dalla capacità di materializzare il valore delle attività che si svolgono al suo interno; pur se ancora implicitamente, è così introdotta la concezione di una vera e propria «architettura parlante»<sup>78</sup>, in cui il nucleo centrale dell'idea architettonica è costituito dal messaggio che si intende veicolare. Se per essere realmente arte, l'architettura deve essere in qualche modo comunicativa sulla base di un principio di imitazione della natura ormai imprescindibile, per adempiere al ruolo sociale che le viene attribuito essa deve manifestarsi in grandiosi 'poemi' di pietra che nell'intrinseca capacità espressiva segnano la loro distanza dalla povertà concettuale delle 'semplici' costruzioni.

Combien peu, en effet, s'est-on appliqué jusqu'à nos jours à la poésie de l'architecture, moyen sûr de multiplier les jouissances des hommes et de donner aux artistes une juste célébrité!<sup>79</sup>

Se quindi l'architettura viene caricata di una valenza simbolica di rilevanza collettiva, essa è senza dubbio un'arte di interesse nazionale, che non è più possibile relegare ad

---

77 BOULLÉE, f. 52 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 29).

78 L'espressione «architettura parlante» fu introdotta, a proposito di Claude-Nicolas Ledoux, da LÉON VAUDOYER verso la metà del XIX secolo (LÉON VAUDOYER, «Études d'architecture en France», *Magasin Pittoresque*, vol. XX, décembre 1852, p. 388), ma probabilmente era stata usata anche precedentemente come sinonimo di «architecture à caractère»; per l'approfondimento delle differenze tra architettura «à caractère» e architettura «parlante» cfr. WERNER SZAMBIEN, *Les projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1986, p. 20 e sgg.

79 BOULLÉE, f. 70 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 43).

una nicchia di pochi intenditori. L'architettura dovrebbe allora rientrare tra le materie di insegnamento e costituire una disciplina di diffusione dalla rilevante importanza all'interno dell'intero sistema delle conoscenze:

Je ne comprends pas comment l'art qui remplit les besoins les plus importants de l'association des hommes n'est cultivé que par les personnes qui en font leur état; il entre dans notre éducation de nous instruire dans les arts de luxe, dans l'art du dessin, dans celui de la musique, etc.; on étend nos connaissances dans les langues, dans les sciences, etc., et il n'est pas un particulier et, j'ose dire, peu artiste qui s'occupent d'architecture. Cependant personne ne peut méconnaître son utilité.<sup>80</sup>

Dalla divulgazione dei principi fondamentali dell'architettura deriverebbe un immediato beneficio per la stessa arte, che si avvantaggerebbe del maggiore concorso di ingegneri aprendo la strada all'intensificazione dell'elaborazione teorica, ma anche a beneficio dell'intera comunità: per quanto il discorso di Boullée sembri indirizzato alla formazione degli specialisti e ai futuri governanti<sup>81</sup>, Pérouse de Montclos rileva come, in realtà, alla base dell'*Essai* permanga una fondamentale idea di 'volgarizzazione' che, secondo una tendenza ormai diffusa, mirava al coinvolgimento di una 'opinione pubblica' più ampia<sup>82</sup>. Del resto, desiderando la sua arte diventare lo strumento privilegiato per l'instaurazione di un dialogo educativo con l'uomo, il suo impatto risulterà tanto più riuscito quanto maggiore è la sensibilità del pubblico verso l'individuazione del messaggio stesso; in tale ottica si comprende allora l'insistenza sulla necessità di aprire i misteri dell'architettura alla conoscenza 'collettiva':

---

80 BOULLÉE, f. 58 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 35). Ancora, scrive: «Il entre dans notre éducation d'étudier toutes les langues, de cultiver les lettres, le dessin, la peinture, d'apprendre les mathématiques, de nous livrer aux sciences abstraites, d'acquérir enfin beaucoup de talents. Par quelle fatalité l'art la plus utile, et par conséquent un art fait pour nous intéresser, est-il absolument négligé?» (BOULLÉE, f. 133, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 155-156).

81 Ai governanti, infatti, spetterà poi il compito di commissionare la costruzione di determinate strutture architettoniche e, quindi, di giudicare il valore dei progetti proposti prima di approvarne la realizzazione, a carico delle casse statali: «Je crois fermement, moi, que ne pas faire acquérir des connaissances de cet art à des citoyens qui peuvent parvenir à des places éminentes, c'est un vice d'éducation. Comment veut-on que dans des circonstances où ils auront peut-être à ordonner ou à présider à la construction de quelque édifice, ces citoyens puissent distinguer l'homme de mérite auquel seul la confiance est due?» (BOULLÉE, f. 133, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 155-156).

82 Anche Diderot aveva sottolineato l'importanza di un'educazione alla bellezza, senza la quale essa rimane incompresa: «Le vrai, le bon et le beau se tiennent de bien près. Ajoutez à l'une des deux premières qualités quelque circonstance rare, éclatante; et le vrai sera beau, et le bon sera beau. (...) C'est ainsi que le plaisir s'accroît à proportion de l'imagination, de la sensibilité et des connaissances. La nature et l'art qui la copie ne disent rien à l'homme stupide ou froid; peu de choses à l'homme ignorant. Qu'est ce donc le goût? Une faculté acquise par des expériences répétées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché. Si les expériences qui déterminent le jugement sont présentes à la mémoire, on aura le goût éclairé. Si la mémoire en est passée, et qu'il en résulte que l'impression, on aura le tact, l'instinct.» (DIDEROT, *Salon de 1765. Essai sur la peinture*, cit., p. 409-410).

...faire entrer dans notre éducation l'étude de l'architecture, non seulement par la raison de notre utilité particulière, mais par l'intérêt que tout citoyen doit prendre aux édifices publics dont le but tend toujours au bien général auquel nous ne pouvons pas nous montrer insensibles. On exigerait surtout l'étude de l'architecture aux hommes qui aspireraient aux grandes places dans l'État, parce que, lorsqu'il est question d'édifices publics, ce sont les hommes en place qui sont naturellement les juges des productions comparatives ordonnées par le gouvernement et qui sont en outre les ordonnateurs.<sup>83</sup>

I benefici di una più ampia trasmissione dei principi fondamentali dell'architettura sono quindi considerati tanto nell'incidenza sul progresso della stessa, quanto nella positiva influenza all'interno di un percorso di elevazione dell'*esprit* più ampiamente considerato. Per favorire quest'ultima direzione è però necessario ripensare il percorso evolutivo dell'architettura, evidenziando i limiti della teorizzazione e approfondendo la ricerca sui principi fondanti, su cui è articolata la costruzione dell'*Essai*.

In effetti, Boullée ritiene l'architettura contemporanea quasi bloccata in uno stato di povertà concettuale inadeguata all'importanza sociale che egli intende attribuirle; ciò è reso ancor più evidente dal confronto con le altre arti, il cui splendore è stabilmente assicurato, e che conviene mantenere come punto di riferimento costante. Il discorso si sviluppa così a partire dal parallelo istituito tra la figura dell'architetto da una parte, e quelle del pittore e del poeta dall'altra, che mette in evidenza la penosa subordinazione del primo rispetto al committente, le cui ingerenze penalizzano il risultato finale, mettendo a rischio la potenza dell'idea architettonica originaria<sup>84</sup>. La liberazione dell'artista diventa dunque necessaria alla realizzazione della 'bella architettura', possibile solo se l'approfondimento creativo è operato in maniera autonoma, al riparo da forzature e dagli altrui capricci. La condizione dell'architetto è invece contrapposta a

83 BOULLÉE, f. 59-59 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 36). O ancora: «...considérer l'architecture, c'est en quelque sorte considérer les beaux-arts. Il n'en pas des productions de l'architecture comme celles des autres arts. Celles-ci intéressent plus particulièrement leurs auteurs. Celles-là, au contraire, intéressent le gouvernement, la nation. C'est un grand malheur qu'après des dépenses énormes, on n'aperçoive dans un monument qu'une espèce de tache pour le siècle qui l'a vu lever, et une tache d'autant plus funeste à ce siècle qu'elle passe à la postérité.» (BOULLÉE, f. 132v°, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 155).

84 «Oh! combien est préférable le sort des peintres et des hommes de lettres! Libres et sans aucune espèce de dépendance, ils peuvent choisir tous leurs sujets et suivre l'impulsion de leur génie. C'est d'eux seuls que leur réputation dépend. (...) Cependant, admettons un instant que mes opinions, à certains égards, soient fausses. Accordons à un architecte le sort le plus favorable, c'est-à-dire des talents, de la fortune et des protecteurs. Où pourront le conduire ces avantages bien difficiles à trouver réunis? On sait que quand le plus simple particulier fait bâtir, il met à de grandes épreuves la patience de son architecte à la décision duquel il est rare qu'il s'en rapporte. On sait ainsi que les personnes en place, qui ordonnent les monuments publics, ne sont communément pas plus dociles que les particuliers. Qu'arrive-t-il donc? Que, pour obéir à des ordres supérieurs, l'architecte se voit dans la nécessité de renoncer à des belles idées.» (BOULLÉE, ff. 73 v°- 74 v°, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 50-52).

quella decisamente più felice del pittore e del poeta, che agli occhi di Boullée sembrano completamente liberi di sviluppare la propria idea creatrice:

Les succès en architecture seront toujours plus difficiles à obtenir que dans la peinture et dans la poésie par la raison que les poètes, les peintres ne sont jamais détournés dans l'étendu de leur art comme les sont les architectes. Les premiers jouissent du précieux avantage de choisir leur sujet et de le traiter en suivant toute l'impulsion de leur génie, car personne n'est en droit de les contrarier.<sup>85</sup>

Inoltre, la considerazione dell'attività dell'architetto in relazione a quelle dei professionisti delle altre arti mette in evidenza con maggiore forza la negatività della dimensione pragmaticamente costruttiva in cui il primo è assorbito: proprio la tradizionale confusione tra arte e scienza della costruzione aveva alimentato la convinzione che l'architetto dovesse presiedere direttamente alle operazioni edili, impoverendo la professione e imprigionandola in un sistema di rigide codificazioni tecnico-scientifiche che ne limitavano il progresso intellettuale; dovendosi occupare dell'aspetto costruttivo, l'architetto finiva infatti per essere sommerso da un'infinità di problemi pragmatici, a svantaggio del momento creativo, ovvero di una ricerca più profonda intorno l'idea artistica di partenza.

Les architectes ne jouissent d'aucun avantage semblable; quand ils sont employés, ils perdent tout le temps qu'ils devraient donner à l'étude pour le consacrer aux affaires des personnes qui les mettent en œuvre. Plus leur réputation s'étend, plus ils sont accablés par la multitude de détails qui entrent dans la confection des bâtiments et par les démarches sans nombre que cela nécessite. Quand il arrive (ce qui est bien rare) qu'ils soient appelés pour un monument public, jamais ils n'ont la liberté de se livrer à leur génie...<sup>86</sup>

La «production du génie» è garantita solo dallo stato di assoluta libertà in cui è lasciato operare l'artista<sup>87</sup>; se essa caratterizza la sorte di pittori e poeti, la sua mancanza contraddistingue quella degli architetti, che si vedono costretti a rinunciare alle proprie

85 BOULLÉE, f. 60 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 37).

86 BOULLÉE, ff. 60 v°-61 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 37-38). O ancora: «Supposons maintenant que quelques progrès commencent à établir la réputation d'un jeune architecte et à lui obtenir la confiance du public. Surchargé alors d'une foule de demandes et des détails de toute espèce, forcé de se livrer entièrement aux entreprises qui lui sont confiées, continuellement occupé à faire les démarches que sollicite la confiance qu'on lui témoigne, devenue en un mot l'homme d'affaires du public, l'artiste est perdu pour le progrès de l'art et, par conséquent, ne peut espérer d'aspirer à la vraie gloire à laquelle il aurait pu prétendre; ne pouvant y consacrer tous les moments nécessaires, il se trouve forcé d'abandonner l'étude de son art.» (BOULLÉE, f. 73, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 49-50).

87 «...on doit sentir la nécessité de sortir les architectes d'un travail routinier pour différents monuments et en leur laissant la liberté de les traiter comme ils le jugeront à propos. C'est alors qu'on obtiendra en architecture les productions du génie.» (BOULLÉE, f. 61, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 38).

idee. Tuttavia, è necessario evidenziare come la convinzione di Boullée circa le presunte migliori sorti di poeti e pittori finisca con il distorcere profondamente la situazione reale. Come sottolinea Helen Rosenau<sup>88</sup>, nel lamentarsi della condizione dell'architetto rispetto a quella dei colleghi, Boullée sembra del tutto disinteressarsi del fatto che il primo godesse di uno stato sociale e soprattutto economico considerevolmente migliore; pur non ignorando tale realtà, egli trascura consapevolmente simili valutazioni per meglio concentrarsi sulla denuncia contro gli elementi che contribuivano allo svilimento dell'attività dell'architetto, disqualificandola come arte e frenandone lo sviluppo. La posizione di poeti e pittori diventa così un modello professionale di riferimento all'interno di una riflessione sulle libertà creative di cui sembrano godere, che consente loro di esprimere pienamente il proprio 'genio'<sup>89</sup>.

#### *Promozione e valorizzazione dello slancio creativo*

Pare necessario rilevare come l'insistenza di Boullée sulla necessità di rivalutazione artistica e sociale della sua professione non sembri sollecitata dal desiderio di riscattare la mancata incidenza della sua attività progettuale nel quadro costruttivo dell'epoca né determinata da frustrazioni lavorative altrimenti inappagate; al contrario, il suo impegno teorico pare il segno di una marcata volontà di lasciare un'impronta fondamentale sul progresso dell'umanità, attraverso le specificità del linguaggio architettonico, di un'arte che intende farsi carico della positiva trasformazione fisica e morale della comunità. Del resto, il suo discorso non intende entrare in aperto conflitto con le istituzioni o con i meccanismi edilizi contemporanei, cui anzi si affida nel momento in cui ricorda l'importanza di un controllo centrale sulle attività architettoniche. Così, ha poca importanza che si tratti dell'*Académie royale d'architecture* o dell'*Institut national de France*; ciò che interessa è la messa in evidenza della necessità di un corpo centrale che, senza apporre limiti e obblighi 'artisticamente' vincolanti, vigili sulla realizzazione dei progetti e, soprattutto, stimoli l'incremento degli stessi.

Entrando maggiormente nello specifico, Boullée avanza poi due proposte tese alla promozione dello slancio creativo architettonico, una interessata alla riorganizzazione dei termini di ammissione alle 'classi' degli organi istituzionalmente incaricati del coordinamento artistico del paese, l'altra articolata sull'idea di un enorme concorso

88 HELEN ROSENAU, *Boullée and Visionary Architecture including Boullée's «Architecture. Essay on Art»*, cit., p. 145, nota 6.

89 «...il faut encore qu'ils [les hommes] ne rencontrent nulle entrave dans les études qu'il leur importe de faire, que leur génie puisse s'élever librement à toute sa hauteur et qu'ils soient encouragés par l'espérance de recevoir le prix de leurs efforts.» (BOULLÉE, f. 73, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 49).

pubblico indetto non tanto in funzione di un cantiere di prossima apertura, quanto piuttosto con l'obiettivo di raccogliere numerosi progetti di edifici ideali. Nel primo caso, l'ammissione avrebbe dovuto essere operata sulla base di specifici progetti da destinare alla nazione e non già sulla base del successo già ottenuto da parte dei candidati:

... je propose que dorénavant tout peintre, sculpteur ou architecte qui seront admis à l'Institut soient tenus non pas de faire un morceau de réception, car on n'admette ici que des hommes dont la réputation est faite et dont les talents sont bien reconnus, mais de faire un hommage particulier à la nation et marquer par ce don au gouvernement sa reconnaissance.

La diffusione dei modelli ideati avrebbe beneficiato lo sviluppo stesso dell'arte architettonica, giacché la loro 'emulazione'<sup>90</sup> avrebbe aperto ad altri la strada per l'approfondimento artistico:

Dans les départements, dans les villes, dans chaque école, parmi tous les professeurs, la rivalité exciterait la plus grande émulation. Les talents ne seraient plus confondus, puisque chacun offrirait nécessairement la mesure de ses forces. Les comparaisons, qui sont les thermomètres des beaux-arts, feraient opérer des prodiges car les hommes jaloux de passer à la postérité auraient à combattre non seulement leurs contemporains mais leurs prédécesseurs, que dis-je, même leurs successeurs, attendu que la gloire d'un siècle peut être effacée par celle d'un autre enfin.<sup>91</sup>

---

90 La positività dell'emulazione nei progressi delle arti è una convinzione piuttosto diffusa, si legga ad esempio, l'articolo dell'*Encyclopédie*: «... passion noble, généreuse, qui admirant le mérite, les belles choses, & les actions d'autrui, tâche de les imiter, ou même de les surpasser, en y travaillant avec courage par des principes honorables & vertueux. Voilà le caractère d'*émulation*, & ce qui la distingue d'une ambition désordonnée, de la jalousie, & de l'envie: elle ne tient du vice des unes ni des autres. En recherchant les dignités, les charges, & les emplois, c'est l'honneur, c'est l'amour du devoir & de la patrie qui l'anime. L'*émulation* & la jalousie ne se rencontrent guère que dans les personnes du même art, de même talent, & de même condition. (...) Mais quoique l'*émulation* & la jalousie aient lieu d'ordinaire dans les personnes d'un même état, & qu'elle s'exercent sur le même objet, la différence est grande dans leur façon de procéder. L'*émulation* est un sentiment volontaire, courageux, sincère, qui rend l'âme féconde, qui la fait profiter des grands exemples, & la porte souvent au-dessus de ce qu'elle admire; la jalousie, au contraire, est un mouvement violent & comme un aveu contraint du mérite qui est hors d'elle, & qui va même quelquefois jusqu'à le nier dans les suets où il existe. Vice honteux, qui par son excès rentre toujours dans la vanité & dans la présomption! (...) Voulez-vous connoître mieux l'*émulation*? Elle ne tâche d'imiter & même de surpasser les actions des autres, que parce qu'elle en fait le prix, & qu'elle les respecte; elle est prudente, car celui qui imite, doit avoir mesuré la grandeur de son modèle & l'étendue de ses forces; loin d'être fière & présomptueuse, elle se manifeste par la douceur & la modestie, elle augmente en même temps ses talents & ses progrès par le travail & l'application; pleine de courage, elle ne se laisse point abattre par ses fautes: enfin quoi qu'il arrive, elle ne veut réussir que par des moyens légitimes, & par la voie de la vertu. Ceux qui font profession des Science & des Arts; les Savans de tout ordre, les Orateurs, les Peintres, les Sculpteurs, les Musiciens, les Poètes, & tous ceux qui se mêlent d'écrire, ne devroient être capables que d'*émulation*...» (LOUIS CHEVALIER DE JAUCOURT, «*Émulation*», in *Encyclopédie*..., t. V, Paris, Briasson, 1755).

91 BOULLÉE, f. 64 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 40).

Al centro del discorso risiede quindi un principio di emulazione percepito come un beneficio per il progresso delle arti e che Boullée approfondisce ‘storicizzandolo’, ovvero riportando l’esempio della colonnata del Louvre la cui costruzione aveva sollecitato la produzione di un gran numero di progetti, tra i quali fu infine scelto quello di Claude Perrault, ampiamente considerato un magnifico esempio di architettura ‘francese’<sup>92</sup>. Se andrebbero qui apportate alcune considerazioni, su cui ci ripromettiamo di tornare nelle pagine che seguono, a proposito della costruzione di un sentimento ‘nazionale’ che nell’*Essai* trapela, timidamente ma coerentemente con l’intera riflessione architettonica, vale la pena insistere sul ruolo dell’emulazione come criterio di evoluzione. Si tratta in questo caso di un progresso di tipo prettamente artistico, giacché la raccolta di ‘esempi’ che viene suggerita è funzionale allo stimolo, quantitativo e qualitativo, alla progettazione, in un processo di accrescimento artistico fondato sulla competizione e l’emulazione. Eppure, entrambi i risultati che si intendono ottenere sono in realtà estensibili anche oltre la dimensione puramente artistica, coinvolgendo una dinamica sociale più complessa; in effetti, come vedremo a proposito della descrizione del *Cirque* o *Colisée*, Boullée guarda anche all’emulazione nelle attività fisiche e, soprattutto, nei *mœurs*. Alla base resta perciò un principio di trasparenza che, rendendo visibile il modello morale, artistico, ‘sportivo’, ecc., lo trasforma in vero e proprio esempio che gli uomini saranno stimolati a inseguire, perfezionare e superare, partecipando in egual misura a una società fondata, innanzi tutto su una meritocrazia sentita ormai come necessaria.

Fulcro della ricerca di Boullée è dunque l’umanità. Di essa egli vuole regolare i comportamenti e, soprattutto, il sentimento di appartenenza a una comunità, che non è costruita intorno a determinati individui, ma è globalmente intesa. In tale programma, lo spazio sociale e lo spazio materiale si completano l’un l’altro e si fondano su un principio egualitario che rende il primo aperto all’intervento di ogni talento, il secondo funzionale all’espressione stessa della comunità, che progredisce attraverso

---

92 «C’est ici le moment de citer un grand exemple à suivre en rapportant les précautions qui furent prises lorsqu’il fut question de bâtir la façade du Louvre. Non seulement les plus habiles artistes de France furent mis en œuvre, mais un homme qui, dans l’Europe entière, jouissait de la plus grande célébrité, le Bernin, fut appelé d’Italie; la plus haute concurrence fut établie entre cet habile artiste et ceux de la nation. Toutes les différentes productions furent longtemps un sujet d’observation et de discussion. On entendit les hommes de l’art, et ce ne fut qu’après les plus profondes méditations, qu’après aussi avoir remercié et récompensé magnifiquement le Bernin, que les dessins attribués à Perrault, qui l’avait emporté sur tous ses concurrents excita l’émulation et fit présenter beaucoup de ces objets de comparaison sans lesquels on ne peut porter que de faux jugements. C’est aussi ce qui a fait voir à l’Europe entière que la France possédait les plus habiles artistes.» (BOULLÉE, ff.133-133 v°, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 156).



l'emulazione degli esempi e il loro superamento, la cui possibilità è aperta a qualsiasi intervento, in modo che «les talents ne seraient plus confondus, puisque chacun offrirait nécessairement la mesure de ses forces».

È questo un immaginario prettamente rivoluzionario, dove la riconsiderazione degli spazi corre in parallelo al superamento di privilegi e meccanismi sociali passati che impedivano la realizzazione degli uomini, divenuti cittadini. La politica di ridefinizione degli spazi, della loro delimitazione e denominazione, non è infatti solo un'operazione amministrativa, ma anche culturale, che oltrepassa il patrimonio rappresentativo e il senso di appartenenza dell'*Ancien Régime*, per collocare tutti i cittadini entro una medesima cornice; messe da parte le regioni storiche e definiti i limiti delle nuove unità dipartimentali<sup>93</sup>, la Rivoluzione non rifiuta soltanto i passati meccanismi di amministrazione regolati da secoli di privilegi particolari, che ostacolavano la realizzazione di uno stato omogeneamente caratterizzato, ma afferma l'esistenza di un'unica, nuova, nazione, che è chiamata a riconoscersi in spazi che non sono più il risultato della storia, bensì il prodotto della ragione armonizzante.

#### *Il «plan de disposition pour Paris»*

Particolarmente interessante è anche la proposta di un concorso collettivo in cui i partecipanti sarebbero tenuti alla presentazione di progetti di strutture da inserire idealmente nel piano urbano di Parigi. A differenza di quelli necessari per l'ammissione agli istituti artistici centrali, i progetti in questione interessano una dimensione reale decisamente più forte: sebbene si tratti ancora di 'modelli' costruttivi, che l'assenza di una domanda concreta confina nella dimensione ideale, la loro visualizzazione all'interno del tessuto urbano contingente apre la strada a una considerazione di insieme, che oltrepassa la specificità della singola struttura:

Voici comme je présume qu'il serait possible de procéder, tant pour exciter l'émulation des architectes que pour parvenir à reconnaître et distinguer les talents d'eux en particulier. L'Académie d'Architecture, à l'instar de celle de la Peinture, exigerait des personnes qu'elle jugerait dignes de son association une production qui, en mettant en évidence les talents du récipiendaire, contribuerait à former les richesses de l'Académie. Afin de rendre ces productions très intéressantes, l'Académie en corps formerait un plan de disposition pour Paris. Ce plan présenterait en masse tous les projets d'utilité et d'embellissement dont une

93 Cfr. MARIE-VIC OZOUF-MARIGNIER, *La formation des départements: la représentation du territoire français à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989; SERGE BONIN – CLAUDE LANGLOIS (dir.), *Atlas de la Révolution française*, vol. 5, *Le territoire. Les limites administratives*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

grande ville est susceptible. Les emplacements jugés convenables pour les monuments y seraient désignés. On ferait des programmes que les récipiendaires seraient tenus de remplir. Ceux-ci, au besoin, également tenus de joindre des mémoires à leurs productions. Ainsi, l'Académie exciterait l'émulation des aspirantes qui se verraient dans la nécessité de l'emporter sur les rivaux.<sup>94</sup>

Sempre insistendo sul valore dell'emulazione nei progressi delle arti, l'architettura di Boullée sembra così abbracciare una dimensione ampiamente intesa, dove la singolarità degli edifici lascia spazio alla considerazione degli stessi in un piano generale. Eppure, sembra opportuno ricordare come il «plan de disposition pour Paris» non costituisca il vero e proprio soggetto del concorso, bensì il risultato di un'operazione di fusione delle singole ideazioni che resta di competenza dell'organo a controllo delle attività edilizie, sottolineando l'importanza di un intervento unico nella pianificazione urbana, da sottrarsi allo sviluppo prodotto dalle disordinate speculazioni urbane.

Inoltre, nel proporre la visualizzazione degli ipotetici progetti in un unico insieme ideale, Boullée sembra offrire un'interessante chiave di lettura delle proprie creazioni; in effetti, le costruzioni che immagina, disegna e descrive, possono essere interpretate come strutture particolari da inserire in un piano globale, urbanisticamente inteso. Ci viene così offerto un disegno di città, materializzazione teorica del suo ideale urbano, non già fantasiosamente elaborato, ma concepito per far fronte a determinate esigenze, contingenti da una parte, più connesse alla dimensione morale e spirituale dall'altra. Le

---

94 BOULLÉE, f. 134 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 157-158). Pare opportuno, inoltre, sottolineare come il desiderio di una riforma artistica passi anche dalla considerazione di un graduatoria in base al merito, ma soprattutto dalla certezza del beneficio che scaturirebbe dall'esposizione pubblica dei lavori presentati per il piano di Parigi: «Ces productions offriraient incontestablement tout ce que les efforts des aspirants auraient pu leur permettre de mieux. En comparant ces productions, l'on serait à portée de distinguer et de juger les talents; chacun serait mis à sa place et n'occuperait que le rang qu'il aurait mérité. (...) En exposant des moyens de rendre l'Académie et tous ses membres utiles à l'État, j'ai fait procurer à cette société d'artistes tous les encouragements possibles. C'est pourquoi il me semble que lorsqu'il s'agit de la construction de quelque monument public, il serait bon d'établir la concurrence qui, en faisant faire des comparaisons, est l'unique moyen d'assurer des succès. Et pour prouver qu'on n'a que des vues pures et impartiales, il faudrait encore, je crois, que les productions des prétendants fussent exposées publiquement. Le lieu le plus convenable pour les expositions me paraîtrait celui où se tient l'Académie d'Architecture. De ces expositions résulterait sans doute la censure raisonnée des uns, la critique amère des autres, le fiel des satires anonymes, mais la lumière de la vérité naît du choc des opinions. Après tous ces débats publics viendrait le moment où l'Académie serait entendue. Eh! qui pourrait douter que la justice ne fût rendue aux artistes qui auraient donné des preuves du plus grand talent, les membres de l'Académie ayant sous les yeux toutes les dissertations publiques, et d'ailleurs étant intéressés, pour la gloire de leur corps, à satisfaire la confiance du gouvernement et à ne pas donner prise sur eux?» (BOULLÉE, ff. 134 v°- 136, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 158-159). La presentazione pubblica dei progetti proposti faciliterebbe una certa oggettività nell'attribuzione del merito che, a sua volta, diventerebbe il principio base, qui implicitamente sotteso, per l'istituzione di una gerarchia del genio artistico nazionale. Ovviamente, l'utilità dell'esposizione può materializzarsi solamente nella misura in cui il pubblico partecipante sia in qualche modo istruito sui principi generali che regolano la creazione artistica; condizione resa possibile da quella divulgazione dell'architettura altrove sottolineata.

sue creazioni, così come quelle che esorta a presentare, sono allora modelli di edifici, pensati per inserirsi in uno spazio che è, direttamente o indirettamente, la concretizzazione di un ambiente urbano ideale. L'ideale 'museo di architettura' di cui suggerisce l'elaborazione non è soltanto lo scopo ultimo che dovrebbe ispirare l'esercitazione del talento degli artisti chiamati a far progredire l'architettura, ma costituisce anche il nucleo della sua proposta di città ideale e il quadro di riferimento entro cui inscrivere la sua intera attività creativa.

Come suggerisce Pérouse de Montclos<sup>95</sup>, le creazioni di Boullée possono essere considerate come i primi modelli degni di entrare a far parte di un simile 'museo architettonico', chiave di volta di un progresso artistico che accompagna quello generale della collettività. E nel momento in cui viene affermata la necessità di una considerazione di insieme, prefigurando una rappresentazione urbanistica, il ruolo sociale dell'architettura si trova ad essere, ancora una volta, al centro del discorso.

## 1.5 Architettura per la città

Il riferimento a un «plan de disposition pour Paris» apre la teorizzazione di Boullée a un discorso sulla città in termini riformistici, giacché i modelli che gli artisti sono chiamati a presentare vengono pensati per inserirsi in un tessuto urbano complesso con l'esplicita considerazione della contingenza parigina. La consapevolezza delle mancanze dell'ambiente cittadino contemporaneo, alimentata da quella letteratura polemica e riformista ormai affermata nell'ultimo trentennio del XVIII secolo, confluisce così nelle pagine dell'*Essai* nella forma di riflessione propriamente architettonica. Se anche il trattato resta un'opera in cui la più evidente originalità è da ricercarsi nella piena accettazione di determinati sistemi filosofici e nel loro sviluppo all'interno di una teoria specifica quale quella architettonica, esso non rinuncia a porre le fondamenta di un nuovo discorso sulla città, che resta il contesto di riferimento imprescindibile dei numerosi progetti presentati.

In realtà, la proposta urbana di Boullée non risulta immediatamente individuabile, poiché l'illustrazione delle strutture si articola piuttosto nella messa in evidenza delle loro specifiche caratteristiche. Tuttavia, Pérouse de Montclos rileva come i progetti di

---

95 PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 37, nota 50.

Boullée si dispongono su un piano spaziale unico e non già su una molteplicità di dimensioni<sup>96</sup>; le proposte di volta in volta analizzate sono allora da considerarsi non soltanto nella peculiarità della loro elaborazione, ma anche all'interno di un piano unitario che si profila come possibile rappresentazione architettonica di una città ideale, concepita per risolvere i problemi contingenti e per sviluppare un nuovo tipo di rapporto tra comunità umana e ambiente urbano.

Del resto, l'immagine dell'architettura che intende far passare Boullée è quella di un'arte direttamente coinvolta sia nella progettazione di singoli edifici sia nell'organizzazione spaziale di più ampi contesti territoriali, dal momento che essa «embrasse depuis la cabane rustique jusqu'à la disposition générale d'un grand empire»<sup>97</sup>. Per quanto lo sviluppo teorico sembri concentrarsi sull'esposizione delle strutture singolarmente considerate, il loro rapporto con l'esterno e l'ambiente circostante non viene trascurato, costituendo anzi il quadro generale entro cui le novità propriamente architettoniche avanzate nell'*Essai* devono essere valutate. Tuttavia, la pianificazione complessiva che ne scaturisce resta sul piano dell'immaginazione intellettuale, affidata all'argomentazione teorica ma completamente scissa da un concreto coinvolgimento nella trasformazione effettiva della realtà, così che, ancora una volta, il modello proposto si profila quale rappresentazione ideale dello spazio urbano. Si pone così il problema dell'interpretazione della proposta di Boullée alla luce di un riflessione sulla città di più ampia portata. Se la critica settecentesca e la tradizione dell'utopia letteraria avevano plasmato tipi ideali di città, individuando gli elementi critici che con maggiore forza si prestavano a interventi di trasformazione radicale, anche la meditazione di Boullée partecipa a tale slancio 'pre-urbanistico', dando vita a una materialità urbana originale tanto nelle forme compositive quanto nell'impalcatura concettuale su cui esse fondano.

#### *Materialità e intenzioni comunicative nei progetti dell'«Architecture militaire»*

La descrizione della mura che delimitano i confini dello spazio cittadino palesa subito le intenzioni della proposta architettonica di Boullée, volta all'indicazione di una progettazione di specifiche strutture all'interno di una cornice simbolica importante. Nella parte dell'*Architecture militaire* dove il riferimento a un vero e proprio ambiente

---

96 PÉROUSE DE MONTCLOS, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799). De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, cit., p. 183.

97 BOULLÉE, f. 131 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 153).

urbano sembra maggiormente evidente<sup>98</sup>, la città si trova definita da un complesso di mura (figg. 8-10) di cui viene evidenziata non tanto la valenza ‘isolante’, che rende immediatamente percepibile la distinzione tra interno ed esterno, quanto piuttosto la forza e l’eroismo caratterizzanti il valore stesso della popolazione:

J’ai pensé que, pour rendre cette image de la force, il serait convenable de mettre en évidence et de faire entrer dans la décoration tout ce qui peut servir à annoncer la plus grande défense. L’entrée de ville dont j’offre le dessin présente des murs qui semblent indestructibles. Sur le stylobate qui sert à la décoration de ces murs est placée une file de guerriers que l’on a lieu de croire invincibles. J’ai cherché par la représentation de ces guerriers à rappeler l’héroïsme du courage de ces Lacédémoniens qui, en voyant une ville défendue par des murs, se demandaient quels étaient les hommes assez pusillanimes pour employer de tels moyens de défense. En plaçant sur les murs de la ville tous les guerriers armés pour la défense, j’ai cru que cet emblème dirait aux spectateurs: «Ces murs ne sont rien; redoutez le courage des habitants».<sup>99</sup>

La considerazione del perimetro immaginato da Boullée non sembra così insistere sulle caratteristiche stilistico-costruttive, bensì sull’esplicitazione del nucleo comunicativo che ne ispira la progettazione. In effetti, il compito difensivo cui deve assolvere non pare l’unica dimensione di riferimento, ed anzi esso si trova subordinato all’operazione simbolica che si intende perseguire. In perfetta coerenza con quella rivalutazione dell’architettura come arte vera e propria e non già come scienza dell’edificazione, Boullée rinuncia alla descrizione della cinta muraria in termini di esclusiva pragmaticità costruttiva, per prediligere la riflessione sul messaggio che è necessario trasmettere; la progettazione delle mura deve infatti mirare alla manifestazione del coraggio e della forza della comunità, che si imprime nell’animo di quanti non vi appartengono, così come in quello dei cittadini stessi.

Come sottolinea Pérouse de Montclos, in tutta la sezione dell’*Architecture militaire* Boullée sembra regolare i conti con le figure professionali degli ingegneri, interlocutori privilegiati di quell’arte della costruzione che era stata confusa con l’essenza più profonda dell’architettura<sup>100</sup>. L’ascesa della figura dell’ingegnere, particolarmente evidente nel corso del XVIII secolo, aveva preso le mosse dal campo dell’architettura militare, dove si era specializzata nella costruzione di strutture particolari come le

98 Si legge ad esempio nella descrizione del *Fort*: «L’ensemble du fort présente une tour ronde flanquée de tours carrées placées dans les diagonales de la grande tour. Les intervalles de ces tours sont remplis par un amoncellement de boulets, en sorte qu’ils en sont encombrées.» (BOULLÉE, f. 130, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 149).

99 BOULLÉE, f. 129 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 148).

100 PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 146-150, note al testo.

fortificazioni e i ponti. Le origini militari della professione dell'ingegnere<sup>101</sup> diventano una caratterizzazione evidenziata da quanti consideravano la loro attività un'attività edile mancante, in qualche modo, di originalità stilistica; storicamente ideatori di strutture ritenute irrilevanti nel loro risultato artistico, agli ingegneri è riconosciuto il merito di saper attribuire funzionalismo e utilità ai prodotti dell'edificazione, ma, allo stesso tempo, viene sottolineata la distanza di quelle stesse produzioni dai parametri stilistici irrinunciabili. È allora in questione un problema di gusto e di adeguatezza estetica che solo gli architetti sarebbero in grado di elaborare. Questa è del resto anche la posizione di Boullée, che riesce a esprimere pienamente la più ampia frattura tra le due figure professionali, dando voce a quanti legavano le espressioni dell'architettura a questioni stilistiche ed estetiche fondamentali.

Pare opportuno qui precisare come il problema del rapporto tra la figura dell'architetto e quella dell'ingegnere sia legato a due tipi di questione, una relativa alla relazione con il potere, e una relativa al processo stesso della progettazione. Innanzi tutto, infatti, la precisazione dei contorni delle due figure professionali scaturisce da meccanismi di controllo che lo stato tenta di affermare sulle produzioni dell'architettura tra XVII e XVIII secolo. All'interno di quello stesso quadro istituzionale in cui l'*Académie royale d'architecture* diventa un punto di riferimento importante, centrale e autorevole, per la pratica costruttiva, la professione dell'architetto intraprende un cammino che la condurrà, nella seconda metà del Settecento, a doversi destreggiare tra libertà creativa e sottomissione in funzione della concreta realizzazione; l'architetto è infatti un artista cui difficilmente è lasciato spazio di autonomia e che, anzi, è costretto a piegarsi alle pratiche della costruzione, alle procedure amministrative, all'accettazione dei lavori, ai permessi, ecc. Permane allora un senso di disagio da parte dell' 'architetto', che sente limitata parte della propria professionalità e che trova spazio per l'autonoma elaborazione progettuale solo nella teoria. Al contrario, gli ingegneri sono gli elementi-chiave dell'attivismo edile della monarchia, giacché sono i rappresentanti di una possibilità progettuale che, invece di abbandonarsi alla libera creazione, persegue fini

---

101 Nell'*Encyclopédie* l'origine militare della professione viene testimoniata da una classificazione in tre tipi di ingegneri e dall'attribuzione a ben due di essi di compiti legati all'attività bellica: «Nous avons trois sortes d'*ingénieurs*; les uns pour la guerre, ils doivent savoir tout ce qui concerne la construction, l'attaque & la défense des places. Les seconds pour la marine, qui sont versés dans ce qui a rapport à la guerre & au service de mer; & les troisièmes pour les pons & chaussées, qui sont perpétuellement occupés de la perfection des grandes routes, de la construction des ponts, de l'embellissement des rues, de la conduite & réparation des canaux, &c.» («*Ingénieurs*», in *Encyclopédie...*, t. VIII, Paris, Briasson, 1766).

specifici, sottomettendosi ai voleri e alle esigenze del committente<sup>102</sup>.

Si intravede qui dunque quella sostanziale differenziazione che intercorre tra l'ingegnere e l'architetto legata non soltanto al rapporto instaurato con l'autorità monarchica, quanto piuttosto al problema della progettazione come atto creativo prettamente artistico così insistentemente sostenuto dalla riflessione di Boullée. Nella sua argomentazione l'attacco contro l'attività degli ingegneri è allora condotto nella messa in evidenza della subordinazione della progettazione a principi di utilità che danneggiavano il valore propriamente artistico dell'opera:

Lorsqu'ils ont construit des entrées en ville, les ingénieurs se sont contentés de faire les murs assez épais pour mettre les habitants à l'abri de l'artillerie. Ils ont en cela rempli leur ministère, mais ils n'ont pas joint ce qui appartient à l'architecture civile en présentant, comme je crois qu'ils le devaient, l'image de la force.<sup>103</sup>

Al contrario, la progettazione deve ispirarsi alla resa architettonica di simboli e valori che, nel caso specifico delle mura cittadine, sono quelli della comunità che vive all'interno. Così, la descrizione dell'*Entrée de la ville* cui si riferiscono i brani dinanzi riportati, si articola sulla lezione offerta dall'Antichità, che rivive nel simbolico riferimento ai guerrieri lacedemoni e che non deve essere valutata solo come importante elemento decorativo, del resto coerente con il problematico rapporto instaurato con la tradizione classica in epoca settecentesca, ma soprattutto come segno della profondità concettuale dell'architettura di Boullée, tesa all'elaborazione di un simbolismo totalizzante anche nella progettazione di strutture tradizionalmente considerate oggetti costruttivi che non necessitano di una resa propriamente artistica.

La cinta muraria deve così rendere all'esterno «l'image de la force», affinché tutti i non appartenenti alla comunità, conoscano la virtù di coloro che, invece, vivono al suo interno; essa deve materializzare il potere della società che è chiamata a proteggere, sia per scoraggiare eventuali attacchi, sia per ricordare costantemente ai propri abitanti le qualità che caratterizzano la loro stessa unione. La funzione delle mura non si risolve nella sua immediata fisicità, quanto piuttosto nella partecipazione a un'opera altamente celebrativa e pedagogica di indubbia utilità per l'intera cittadinanza. Proprio in virtù delle positive possibilità di trasformazione sociale che Boullée attribuisce all'architettura, anche la progettazione di una struttura particolare come quella che

102 Cfr. ANTOINE PICON, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1988; Id., *L'invention de l'ingénieur moderne: l'École des ponts et chaussées (1747-1815)*, Paris, Presses de l'École nationale des ponts et chaussées, 1992; HÉLÈNE VÉRIN, *La gloire des ingénieurs: l'intelligence technique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Michel, 1993.

103 BOULLÉE, ff. 129-129 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 148).

delimita la città, proteggendo la popolazione, ma soprattutto, rendendo visibile l'esistenza stessa di un nucleo urbano, è intrinsecamente dotata di un forte potere comunicativo, che prende forma nella vera e propria materializzazione della struttura.

Tuttavia, nel momento stesso in cui Boullée esalta la potenza della comunità urbana in questione, non sembra riferirsi a una realtà oggettiva, ma a un attributo proprio di un ideale di cittadinanza ancora da attualizzare. In effetti, proprio per un principio di ordine e regolarità che resta alla base di tutte le sue progettazioni, che si allontana notevolmente dal caos generale in cui versavano gli agglomerati urbani contemporanei, e soprattutto Parigi, la materia umana che è chiamata a risiedere entro quella cinta non appartiene alla contingenza effettiva, ma piuttosto alla dimensione dell'immaginario. Le sue mura nascono per proteggere un'umanità che deve essere costantemente educata, ma che in parte, sembra aver già intrapreso quel percorso di perfezionamento che avvicina la realtà all'utopia: la popolazione presa in considerazione non è tanto quella della Parigi settecentesca, quanto piuttosto una comunità 'altra', nuova e, soprattutto, migliore. Come tutta la sua architettura, la fortificazione di Boullée si pone al servizio di una nuova società, creandole uno spazio finalmente adeguato e favorendone lo stabile mantenimento.

Inoltre, poiché la presenza delle mura impone la ridefinizione del rapporto tra interno ed esterno, e soprattutto la distinzione netta tra le due opposte realtà, il discorso sulla città non può esimersi dalla considerazione di una geografia più vasta, caratterizzata da una rete di centri urbani, armonicamente diffusi sul territorio nazionale, secondo logiche razionali chiaramente determinanti:

On passerait ensuite à l'établissement des villes et on y ferait régner la salubrité par tous les moyens possibles. La ville capitale, les villes de commerce et autres seraient assises dans les endroits favorables à leurs destinations, et leurs dispositions seraient telles qu'elles pussent par leurs rapports respectifs se servir et se secourir mutuellement.

Tous les ports, les canaux et toutes les communications seraient établis de la manière la plus favorable au commerce.<sup>104</sup>

Si trova così al centro della riflessione la rappresentazione di un intero contesto paesaggistico, di un insediamento che, prima ancora di essere prettamente urbano, si sviluppa su un territorio ampio, statale, la cui visualizzazione non sfugge allo sguardo dell'architetto. Le città saranno disposte nei luoghi migliori e saranno garantite efficaci comunicazioni tra l'una e l'altra; la capitale sarà collocata al centro, fulcro vitale

---

104 BOULLÉE, f. 131 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 153-154).



dell'intero paese:

...les villes seraient assises dans les endroits les plus favorables à leur destination. On observerait en outre de le placer de manière que les habitants des différentes villes puissent s'entraider respectivement. (...) Tout ce qui pourrait favoriser le commerce serait prévu par des communications sans nombre et par les établissements de canaux, de ports, etc. La ville capitale, dans laquelle les affaires de l'État se traitent et d'où tout s'émane, serait assise au centre de ce grand ensemble. L'enceinte du pays serait formée par tout ce qui pourrait en favoriser la défense. Enfin, je me figure ce grand plan ressemblant à l'arbre de la science; d'un centre commun partiraient toutes les ramifications bienfaisantes dont les branches s'étendraient dans tout ce grand établissement embelli par la poésie enchanteresse de l'architecture.<sup>105</sup>

La rappresentazione dell'insediamento territoriale verte allora su un nucleo fondamentale, incarnato dalla capitale, da cui si ramificano le linee di collegamento verso altre possibilità urbane. L'associazione di tale struttura all'immagine dell'«arbre de la science» implica, inoltre, il riconoscimento di una valenza allo stesso tempo materiale e culturale della rete di comunicazione, giacché il sistema viario diventa una metafora di una messa in relazione fisica e scientifica; è allora la *civilisation* dell'urbanità a trovarsi al centro della rappresentazione, giacché nel momento in cui l'articolazione dei vari spazi cittadini è costruita sull'immaginario di un'impalcatura strutturata nella dimensione culturale, proprio quei nuclei urbani cui convergono le diverse ramificazioni diventano i fulcri di una rete di commercio di cose e idee, di relazioni personali, di circolazione di saperi e peculiari modalità sociali e *sociables*. L'oggetto urbano che, pur nel profilarsi di una certa superiorità del centro-capitale, è riconosciuto nella sua molteplicità si manifesta allora come cardine della costruzione di Boullée, che accenna a una rappresentazione territoriale ampia sulla base di una struttura comunicativa articolata sulla presenza di fulcri vitali, ovvero le città.

#### *Insediamento urbano tra realtà e utopia*

La città che emerge dall'insieme delle composizioni di Boullée si inserisce così all'interno di un contesto spaziale definito, in cui si palesano numerosi centri urbani, collegati tra loro da ramificazioni stradali complesse, che facilitano gli spostamenti. Se la considerazione di una cornice territoriale più ampia rispetto a quella della sola comunità urbana si sviluppa poi in rapide considerazioni 'igieniche', ciò che qui interessa notare è la messa in evidenza del rapporto tra pianificazione complessiva e

---

105 BOULLÉE, ff. 56 v°-57 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 33-34).

appagamento umano. Quest'ultimo non si fonda soltanto su una disposizione razionale dei centri urbani, collegati tra loro da un sistema comunicativo che sfuma la chiusura e l'isolamento caratteristici di certe rappresentazioni urbane, ma anche su una 'piacevolezza' generale che, per quanto non ne siano qui approfonditi i termini specifici, costituisce un elemento importante nell'ispirazione artistica di Boullée:

Tout ce qui doit embrasser les besoins de l'humanité et assurer le repos de l'État par le moyen propres à sa défense et, en dernière analyse, tout ce qui pourrait procurer les agréments qui font la douceur de la vie, devraient découler de cette disposition.<sup>106</sup>

Trascondendo i confini imposti dalla delimitazione fisica dello spazio urbano, Boullée introduce alla percezione di un intero mondo che si estende al di là delle mura. La sua importanza, anche ai fini di una riflessione propriamente urbana, diventa allora l'occasione per riflettere sulle modalità di insediamento territoriale dei gruppi umani<sup>107</sup>, attraverso un procedimento discorsivo che oltrepassa i limiti della trattazione prettamente architettonica. Quasi a ripercorrere le origini stesse della propria professione, Boullée mette in scena i «premiers pères» che edificarono le prime capanne per mettersi al riparo dalle intemperie; nel fare questo, invece di insistere sullo 'stile' di quelle costruzioni, richiamando un 'primitivismo' che costituisce invece un elemento importante in altri teorici della «cabane rustique» (e in particolar modo in Laugier<sup>108</sup>),

106 BOULLÉE, f. 131 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 153-154).

107 Cfr. bibliografia indicata in nota 5 cap. I, 1.

108 Il riferimento alla «cabane rustique», oltre ad essere un richiamo al desiderio rousseauiano di ritorno alla natura, sembra direttamente preso dalle riflessioni di Laugier, che nell'*Essai sur l'architecture* (1753) aveva elogiato la purezza della semplicità della capanna rustica, primo modello materiale di architettura, a cui era necessario richiamarsi nelle costruzioni contemporanee. La descrizione della *cabane rustique* è preceduta, nel testo di Laugier, dalla considerazione di uno stato originario dove l'uomo vive armonicamente in simbiosi con la natura; tuttavia, tale tranquillità è messa in difficoltà dal sopraggiungere di eventi naturali quali quelli atmosferici (plausibile metafora del raffinarsi dei bisogni dell'uomo) e, per fare fronte al disagio ora sperimentato, l'uomo è costretto a mettere a frutto la propria industriosità, costruendosi appunto un riparo artificiale: «Considérons l'homme dans sa premier origine sans autre secours, sans autre guide que l'instinct naturel de ses besoins. Il lui faut un lieu de repos. Au bord d'un tranquille ruisseau, il aperçoit un gazon; sa verdure naissante plaît à ses yeux, son tendre duvet l'invite, il vient, & mollement étendu sur ce tapis émaillé, il ne songe qu'à jouir en paix des dons de la nature: rien ne lui manque, il ne désire rien. Mais bientôt l'ardeur du Soleil qui le brule, l'oblige à chercher un abri. Il aperçoit une forêt qui lui offre la fraîcheur de ses ombres.. (...) Cependant mille vapeurs élevées au hasard se rencontrent & se rassemblent, d'épais nuages couvrent les airs, une pluie effroyable se précipite comme un torrent sur cette forêt délicate. Une caverne se présente, il s'y glisse, & se trouvant à sec, il s'applaudit de sa découvert. Mais de nouveaux désagréments le dégoûtent encore de ce séjour. Il s'y voir dans les ténèbres, il respire un air malsain, il en sort résolu de suppléer, par son industrie, aux inattentions & aux négligences de la nature.» (LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, chez Duchesne, 1753, pp. 10-11). Deciso ad avvalersi della propria industriosità, l'uomo inizia a costruire un riparo dalle intemperie e dalle scomodità della natura; recupera dei rami dagli alberi della foresta e, disponendoli verticalmente al terreno e unendo queste dà una copertura orizzontale, dà forma al primo esempio di architettura, la *cabane rustique*: «La petite cabane rustique que je viens de décrire, est le modèle sur

Boullée si sofferma sulle operazioni di bonifica necessarie al miglioramento del patrimonio naturale ai fini dell'insediamento:

Après avoir parcouru le pays pour en prendre connaissance afin de faire en masse la réserve des terres propres à la culture, la carte du pays serait levée pour en faire le partage et constater les propriétés. Pour se mettre à l'abri des injures de l'air, on construirait des cabanes à l'instar de celles de nos premiers pères, puis ensuit les bâtiments de nos premiers besoins pour la conservation des biens de la terre et abriter les animaux domestiques. On s'attacherait à répandre la salubrité dans toute l'étendue du pays. On purgerait la terre en la délivrant de tous les cloaques qui infectent l'air et le rendent mortel. On formerait un plan général qui servait à constater la disposition de cette grande association.<sup>109</sup>

L'insistenza con cui Boullée riprende l'immaginazione di una comunità 'originaria' che, ai fini della propria installazione, mette in pratica operazioni di trasformazione territoriale di vitale importanza per la salute e la produzione agricola pone così due tipi di problemi: da una parte sembra infatti evidente il suo coinvolgimento nel già ricordato ampio dibattito 'igienista' settecentesco e soprattutto nell'elaborazione di istanze medico-sanitarie all'interno di una teorizzazione architettonica, dall'altra il discorso abbandona momentaneamente la riflessione sulle possibilità reali dell'attività costruttiva per sconfinare nella pura speculazione teorica. In effetti, nel momento in cui illustra le fasi che hanno preceduto l'insediamento comunitario, Boullée mette in scena un'umanità originaria immaginaria, che non appartiene a quello stato di natura diffusamente chiamato in causa per l'argomentazione dei meccanismi di aggregazione civile, quanto piuttosto a un modello ideale altro. Le bonifiche e le trasformazioni che rammenta non sono proposte in una prospettiva storica, ma presentate come fase preliminare di una pianificazione coordinata e razionale, che diventa elemento chiave della riflessione architettonica.

Tuttavia, proprio l'immaginazione di uno stato antecedente all'aggregazione urbana pone il problema del rapporto tra la riflessione progettuale e lo spazio concreto della sua eventuale realizzazione. In effetti, la ricerca di un luogo adeguato alla costruzione urbanistica, anche attraverso la trasformazione artificiale del quadro naturale in questione, poco si presta all'effettiva concretizzazione giacché, con l'esclusione delle eventuali comunità di nuova formazione, una pianificazione così pensata sembra

---

lequel on a imaginé toutes les magnificences de l'Architecture, c'est en se rapprochant dans l'exécution de la simplicité de ce premier modèle, que l'on évite les défauts essentiels, que l'on saisit les perfections véritables. Les pièces horizontales qui les surmontent, nous ont donné l'idée des entablemens. Enfin les pièces inclinées qui forment le toit, nous ont donné l'idée des frontons: voilà ce que tous les Maîtres de l'Art ont reconnu.» (Ivi, pp. 12-13).

109 BOULLÉE, ff. 56-56 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 32-33).

altamente improbabile nello spazio reale contemporaneo. La rappresentazione della riorganizzazione territoriale operata dalle 'prime comunità' finisce così per introdurre non soltanto il problematico rapporto che l'oggetto-città instaura con lo spazio circostante, ma soprattutto la questione delle possibilità di trasformazione del reale all'interno di una concezione temporale a-storica.

Inserendosi in un territorio il cui precedente insediamento umano non è previsto, o viene consapevolmente trascurato, la città di Boullée si erge *ex nihilo*, palesando le difficoltà di una radicale riforma dell'architettura urbana all'interno della dimensione contingente e definendo una riflessione che sembra articolata a partire da uno stato di *tabula rasa*, che consente l'appropriamento spaziale completo e la pianificazione razionale di ogni singolo elemento.

Il rapporto instaurato con la realtà è tuttavia più complesso. L'elaborazione di un modello altro di città da parte di Boullée non si delinea, infatti, nella sola dimensione immaginario-utopica, giacché forte è richiamo di aspetti concreti della realtà, e in particolare della condizione parigina<sup>110</sup>. Se tali riferimenti sono allora il segno di un sentito desiderio di contribuire attivamente alla trasformazione urbana, il trasferimento dell'insieme dei progetti su un piano immaginario complica la comprensione dell'*Essai*, obbligando a un'astrazione rappresentativa tale da porre il progetto urbano di Boullée sullo stesso piano delle visualizzazioni urbane offerte dalla letteratura utopica.

Come quelle anche la città di Boullée si profila quale costruzione di una perfezione ideale, e come quelle rinuncia all'illustrazione dettagliata delle trasformazioni che, installate *ex abrupto*, caratterizzano il panorama urbano presentato per dipingere con pochi riferimenti un ambiente razionale, logicamente strutturato e organizzato, salubre, adatto alle attività lavorative e predisposto per essere elemento centrale della felicità umana.

Pur se creata come risposta a problemi tangibili, la sua utopia architettonica sembra riferirsi a un ambiente radicalmente nuovo, inconcepibile se non al di fuori di spazi già

---

110 Si pensi ad esempio al caso del progetto del *Théâtre*, pensato per entrare a far parte del tessuto urbano parigino: «J'ai préféré à cet emplacement celui du Carrousel. Cette dernière situation est majestueuse. Là, j'ai disposé ma salle isolée de toutes parts. Avoisiné par les quais et les rues adjacents, ce vaste emplacement réunit tout ce qu'il est possible de désirer, soit pour les accès, soit pour les débouchés. Un des palais, le plus imposant par son immensité et sa richesse, forme déjà une décoration dans ce superbe local. La circulation dans la place peut être libre pendant le spectacle, attendu que les cours du palais seraient plus que suffisantes pour contenir toutes les voitures. De l'isolement de la salle, il résulte qu'il n'y a aucune sorte de danger à craindre pour les maisons voisines. Le terrain propre à ce monument se trouvant naturellement sur ce grand local, celui-ci n'a pas l'inconvénient de tout autre endroit où les dépenses d'acquisition surpasseraient celles de la construction.» (BOULLÉE, f. 98 v°, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 98-99).

costruiti, già degradati, già compromessi dall'evolversi disordinato della stessa storia che li ha generati. Il progetto di Boullée non è la proposta di trasformazione di una realtà effettivamente esistente, quanto piuttosto la materializzazione architettonico-teorica di un ideale di città, completamente diverso dai modelli urbani concreti e per questo non attualizzabile all'interno di essi. Pur in considerazione di problemi reali, egli offre il paradigma di una costituzione totalmente nuova di città, anzi di un intero paese, la cui formazione avviene sulla base di specifici criteri di benessere e comodità. Tracciando la genesi di un nuovo Stato, fotografato al momento della sua costituzione, Boullée ripercorre così il processo di edificazione delle città:

Je suppose une grande population qui va former son établissement dans un pays quelconque; la plus importante des opérations sera de purger la terre qu'elle va habiter de toutes influences malignes, afin de conserver la vie de tous les individus. La seconde sera de leur procurer l'abondance en mettant en réserve toutes les terres propres à la culture. On passerait ensuite à l'établissement des villes...<sup>111</sup>

Pur non approfondendo il discorso, pur trascurando il chiarimento delle forze e delle dinamiche che sono chiamate in causa in tale organizzazione territoriale secondo logiche razionali, che devono presiedere all'insediamento umano, Boullée sembra delineare così una certa tendenza 'rivoluzionaria', che predilige uno spazio 'vuoto', su cui ordinare uno stato e su cui, in particolare, erigere la città perfetta, piuttosto che considerare un ambiente già esistente, a cui è necessario apportare modifiche graduali.

Si pone poi il problema della valenza di tale concezione di uno spazio libero, aperto alla pianificazione regolante, giacché è in questione un ordinamento che sembra strutturarsi più su un ambiente 'svuotato' che su un ambiente 'vuoto'. L'operazione prospettata da Boullée si articola infatti in un contesto in cui è effettivamente possibile far sviluppare l'*établissement* sulla base di logiche architettonico-urbanistiche preliminarmente definite, in grado di orientare razionalmente e adeguatamente l'evoluzione dell'insediamento umano. Eppure, proprio la presenza nell'*Essai* di quella rappresentazione della capitale francese che prende teorica forma nell'appello al «plan de Paris» precedentemente considerato riconduce il discorso entro i parametri del reale: la dimensione cui guarda Boullée sembra allora quella della storia, quella materiale della città contemporanea, cui l'architetto è in grado di apportare modifiche rilevanti, riformandone gli spazi e migliorando le condizioni degli abitanti. Se l'argomentazione

---

111 BOULLÉE, ff. 131-131 v°, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 153.

teorica si sviluppa all'interno di un'ipotesi di creazione urbana da edificare su un terreno vergine, e quindi suscettibile di essere sottoposta a una pianificazione determinante, l'esistenza di uno sguardo sempre proteso alla situazione effettiva riconduce il discorso di Boullée entro le possibilità di riforma del reale attraverso una *tabula rasa* che non è offerta 'naturalmente', ma è indotta artificialmente su uno spazio che viene, appunto, 'svuotato'. Concettualmente vicina allo spirito rivoluzionario, l'urbanizzazione di Boullée si fonda su un nuovo inizio creato dall'uomo che, negando il passato nelle sue istituzioni e nella materialità dei suoi spazi, dà forma a una nuova possibilità aggregativa di cui l'*Essai* tratteggia le forme.

Senza dubbio Boullée condivide le critiche alla città sulle quali la pubblicistica si esprimeva con sempre maggiore insistenza, e anch'egli desidera trasformare quelle speculazioni in pratica operativa<sup>112</sup>; ciò nonostante, il suggerimento di trasformazione cittadina si colloca più su un piano fortemente teorico che su quello effettivo di progettazione urbana: egli aveva infatti suggerito la promozione di un concorso che consentisse il reperimento di un gran numero di modelli architettonici che sarebbero potuti entrare a far parte del tessuto urbano della Parigi dell'epoca a un livello strettamente utopico. Del resto, lui stesso aveva affermato l'assenza di una dimensione effettivamente pragmatica del concorso, liberando così la creazione artistica dei partecipanti; il suo scopo era, insomma, l'ottenimento di modelli ai quali, solo in futuro, si sarebbe potuta richiamare la costruzione dei particolari edifici. Egli non sembra guardare allora alla trasformazione effettiva della città come unica dimensione possibile per un progetto di riforma, ma alla resa architettonica di un ideale di città, realizzabile in un altrove indefinito che solo in un secondo momento avrebbe potuto entrare a far parte della realtà, all'interno di un concreto disegno di miglioramento contingente.

#### *L'influenza delle preoccupazioni igieniche*

Ad ogni modo, pur iscrivendo i suoi progetti entro una dimensione architettonica ideale, Boullée rappresenta una particolare espressione di una crescente sensibilità, decisamente figlia di un certo Illuminismo, volta alla considerazione dell'ambiente sensibile come un fattore determinante la felicità umana. L'approfondimento delle caratteristiche qualitative dello spazio urbano si sviluppa così nella formulazione di parametri costruttivi in grado di garantire la salute, la sicurezza e il benessere della comunità, gravemente assenti nella realtà contemporanea.

---

<sup>112</sup> Riuscendoci concretamente nel solo caso dell'impresa di distruzione degli edifici sui ponti di Parigi.

Tuttavia, negli scritti di Boullée, tali questioni non vengono indagate esplicitamente, pur costituendone il quadro che si intende richiamare. D'altra parte, la composizione della sua città ideale non è descritta nella sua effettiva concezione, ma viene lasciata all'immaginazione del lettore quale sintesi complessiva delle singole proposte prese in esame; e dal momento che manca una rappresentazione apertamente esaustiva dell'archetipo urbano auspicato da Boullée, ricavabile solo in un secondo momento, la sua utopia architettonica non può lasciare spazio all'esposizione di acquedotti, di fontane, di parchi e giardini, di sistemi innovativi per la pulizia delle strade o per la raccolta dei rifiuti, di un'organizzazione stradale che agevolasse la circolazione, di impianti di illuminazione pubblica per assicurare la protezione dei cittadini, ecc.

Proprio perché tale dimensione cittadina di riferimento effettivamente esiste, egli non ne trascura interamente la restituzione descrittiva e, dopo aver ripercorso le tappe attraverso le quali viene organizzato il paese, tratteggia rapidamente l'immagine delle città alle quali intende riferirsi:

Les villes seraient percées en sorte que les vents habituels pussent sans cesse y renouveler l'air. Pour établir la propreté d'où naît la salubrité, l'eau serait portée dans tous les endroits de la ville par des aqueducs, réservoir, etc.; les vidanges seraient combinées par des égouts et de manière à ne laisser aucune immondice en stagnation.<sup>113</sup>

Il legame con il pensiero medico neo-ippocratico della seconda metà del XVIII secolo pare qui evidente. Come già nei progetti di riforma e nei *Mémoires* considerati nel primo capitolo, le istanze igieniche sono poste al centro dell'attenzione, determinando la stessa pianificazione urbana: la circolazione dell'aria<sup>114</sup> e l'adeguata distribuzione idrica, a scopi di pulizia e di utilizzo quotidiano, sono così i fulcri del discorso su una città pensata in funzione del benessere umano, anche nella sua veste prettamente materiale, sanitaria.<sup>115</sup>

Seppure in maniera decisamente sintetica, il quadro presentato mostra indiscutibili

113 BOULLÉE, f. 56 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 33).

114 «Si l'air a beaucoup d'action sur les corps (...), le vent en doit avoir encore davantage à plusieurs égards, puisque c'est un air qui a plus d'activité par le mouvement qui lui est imprimé. Le vent est une espèce de douche d'air: comme la douche qui se fait par la chute de l'eau sur une partie du corps a plus d'effet que n'en a l'air dans son état ordinaire.» («Air», in FÉLIX VICQ D'AZIR - JACQUES-LOUIS MOREAU (éd), *Encyclopédie méthodique. Médecine, par une société de médecins. Tome troisième*, Paris, chez Panckoucke, 1790, p. 584).

115 «Enfin l'application de tous ces faits à la conservation de la santé, c'est-à-dire, 1° les résultats qu'on en peut déduire, pour indiquer à l'homme ce qu'il doit éviter & ce qu'il doit rechercher; 2° les principes qui doivent diriger la construction des édifices publics, des ateliers, des hôpitaux, des maisons particulières, relativement à la circulation de l'air; sont dans cette partie, comme dans tout le reste, le but vers lequel tendent toutes nos recherches, & la seule fin où elles se terminent.» (Ivi, cit., p. 569).

somiglianze con le preoccupazioni che avevano già ispirato non solo la critica dei contemporanei alla realtà, ma anche l'elaborazione della tradizione utopica fin dalle sue origini cinquecentesche. Anche per Boullée la scelta del luogo in cui fondare una comunità urbana si basa innanzi tutto su considerazioni di tipo 'igienico', come la salubrità dell'aria e dell'acqua, nonché la possibilità di costruire bacini idrici e acquedotti; a questo si aggiunge poi un piano urbano ispirato a una ripartizione spaziale regolare e razionale che, ancora una volta, costituiva il tratto caratteristico dell'immaginazione utopica e il nodo essenziale della critica contemporanea circa l'allineamento delle strade e la resa complessiva del tessuto cittadino<sup>116</sup>. Eppure, tali elementi propri della rappresentazione della città ideale trovano nell'*Essai* uno spazio alquanto limitato, giacché Boullée vi accenna solo rapidamente, così che, pur non essendo affatto estraneo né alla drammaticità della condizione urbana contemporanea né al ripensamento della città modellato dalla pubblicistica polemica e dalla letteratura utopica, egli non contribuisce al dibattito mediante l'esplicita illustrazione di soluzioni strutturali che avrebbero risolto i problemi reali, come avevano tentato di fare alcuni architetti.

La sua stessa concezione dell'architettura ostacola l'approfondimento di questioni contingenti della progettazione urbana, concentrando l'impegno teorico nella proposizione di un modello ideale di città che scaturiva da modelli ideali di strutture specifiche. Come se non considerasse compito dell'architetto-artista, la risoluzione pragmatica di tali gravi problemi, Boullée sembra richiamare di sfuggita i parametri entro i quali costruire la propria città, pur rinunciando all'esposizione dettagliata. Del resto, nei brani precedentemente riportati, le coordinate urbanistiche di riferimento sono chiarissime, o quanto meno risulta perfettamente evidente il dichiarato appello alla fondazione di una città sulla base di criteri finalmente razionali, finalizzati ad assicurare la salute e la sicurezza dei suoi abitanti. Senza indugiare ulteriormente, egli elenca le linee costitutive fondamentali, l'accento delle quali è sufficiente, probabilmente, a richiamare un intero dibattito che si consolidava progressivamente, irrobustendosi dei contributi offerti dagli specialisti e dagli intellettuali.

Il modello urbano elaborato da Boullée si discosta allora profondamente da quelle linee fondamentali della rappresentazione urbana settecentesca nelle quali assumeva particolare peso l'approfondimento di singoli problemi, concretamente riscontrati nella

---

116 «Les monuments publics utiles ou agréables seraient placés pour la grande commodité des habitants; en outre, ils seraient répartis en sorte qu'ils pussent former le plus bel ensemble dans la ville.» (BOULLÉE, f. 56 v°, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 33).



realtà e superati attraverso le proposte riformistiche e l'immaginazione utopica. Per quanto alle prime mancasse una visione di insieme, urbanisticamente intesa, e alle seconde un'immediatezza operativa effettiva, entrambe alimentavano un dibattito sulla città in cui l'uomo era messo direttamente a confronto con questioni specifiche, con mancanze strutturali evidenti. Al contrario, il discorso di Boullée oltrepassa tali limiti proponendo una vera progettazione architettonica che, nell'insieme, confluisce in un piano urbano complessivamente concepito; ma soprattutto, delinea un progetto di riforma urbana che ruota intorno al radicale ripensamento dell'architettura, il cui valore sociale si manifesta non tanto nella risoluzione delle lacune più evidenti, come l'allineamento delle strade, il sistema fognario, le costruzioni 'rischiose' come ospedali e cimiteri, ecc., quanto piuttosto nella poetica dei prodotti finali, nella loro capacità di comunicazione, nella partecipazione a un programma di educazione collettiva.

Attraverso una nuova 'poetica' dell'architettura è così possibile portare alle estreme conseguenze quel principio di determinismo ambientale<sup>117</sup> su cui si articola la fiducia

---

117 Il principio del determinismo ambientale, discende direttamente dall'adesione alla gnoseologia sensualista; tuttavia, spetta ad Helvétius il merito di aver formulato l'indispensabile connessione tra la percezione del dolore e del piacere con la formazione di passioni che sembrano apparentemente legate a una dimensione sociale invece che naturale. Nel *De l'esprit* (1758), egli stabilisce chiaramente il principio dell'utilità e dell'interesse, intesi come fuga dal dolore e ricerca del piacere considerati entrambi nella loro sensibilità, come il fondamento teorico della felicità umana: «Pour s'élever à cette connaissance, il faut distinguer deux sortes de passions. Il en est qui nous sont immédiatement données par la nature; il en est aussi que nous devons qu'à l'établissement des sociétés. Pour savoir laquelle de ces deux différentes espèce de passions a produit l'autre, qu'on se transporte en esprit aux premiers jours du monde. L'on y verra la nature, par la soif, la faim, le froid et le chaud, avertir l'homme de ses besoins, et attacher une infinité de plaisirs et de peines à la satisfaction ou la privation de ces besoins: on y verra l'homme capable de recevoir des impressions de plaisir et de douleur; et naître, pour ainsi dire, avec l'amour de l'un et la haine de l'autre. Tel est l'homme au sortir des mains de la nature. Or, dans cet état l'envie, l'orgueil, l'avarice, l'ambition n'existoient point pour lui: uniquement sensible au plaisir et à la douleur physique, il ignoroit toutes ces peines et ces plaisirs factices que nous procurent les passions que je viens de nommer. De pareilles passions ne nous sont donc pas immédiatement données par la nature; mais leur existence, qui suppose celle des sociétés, suppose encore en nous le germe caché de ces mêmes passions. C'est pourquoi, si la nature ne nous donne, en naissant, que des besoins, c'est dans nos besoins et nos premiers désirs qu'il faut chercher l'origine de ces passions factices, qui ne peuvent jamais être qu'un développement de la faculté de sentir. (...) ... ces mots de *bien* et de *mal*, créés pour exprimer les sensations de plaisir ou de douleur physique que nous recevons des objets extérieurs, s'étendront généralement à tout ce qui peut nous procurer l'une ou l'autre de ces sensations, les accroître ou les diminuer... (...) Je vais donc, en suivant la métamorphose des peines et des plaisirs physiques en peines et plaisirs factices, montrer que, dans des passions, telles que l'avarice l'ambition, l'orgueil et l'amitié, dont l'objet paroît le moins appartenir aux plaisirs des sens, c'est cependant toujours la douleur et le plaisir physique que nous fuyons ou que nous recherchons.» (CLAUDE-ADRIEN HELVÉTIUS, *De l'esprit*, Paris, Fayard, 1988, pp. 289-292). Accanto alla gnoseologia di stampo empirico-sensualista deve essere ricordata, tuttavia, l'importanza dei progressi della medicina come elemento essenziale dell'affermazione del principio ambientale. Quelle stesse istanze igieniche su cui abbiamo visto articolarsi il discorso sulla città si fondavano infatti su una sperimentazione scientifica che, gradualmente e all'interno di una rete 'sociale' alquanto interessante, andava precisando i rapporti di causalità che legano le trasformazioni fisiche umane a determinate cause naturali, su cui è più o meno possibile intervenire in funzione preventiva. Del resto, la convinzione che esistesse un rapporto diretto tra clima e conformazione delle popolazioni (incidente anche a livello politico-

nella possibilità di un cambiamento totale mediante il ripensamento di specifici strumenti, che sono per Boullée quelli della propria arte.

## 1.6 Funzione e visibilità nei progetti dell'*Essai*

Gli intenti comunicativi si esprimono nella progettazione di maestosi edifici la cui composizione si ispira esplicitamente a un funzionalismo dalla duplice dimensione, giacché alla considerazione del risvolto pragmatico, entro cui andava formulandosi tale principio architettonico, si aggiunge quella più ampiamente concettuale, che costituisce il fulcro dell'originalità poetica del pensiero di Boullée.

Abbiamo precedentemente osservato come nel corso del XVIII secolo il discorso sulla città si delinea anche nei termini di una denuncia dell'inadeguatezza di alcuni elementi urbani, come i mercati, ma soprattutto i teatri: se dei primi veniva evidenziata la disorganica disposizione interna, che ostacolava il corretto svolgersi delle operazioni di scambio così come la salvaguardia di principi igienici ormai in affermazione, dei secondi veniva sottolineata l'inefficienza strutturale che, oltre a presentare un rischio per la sicurezza degli utenti, penalizzava il godimento stesso degli spettacoli. Anche Boullée fa proprie le nascenti istanze 'funzionalistiche', come si vede in maniera evidente dal progetto per il *Théâtre* (figg. 11-12), cui dedica particolare attenzione. Sviluppando il progetto concepito nel 1781, pensato in sostituzione della vecchia struttura del *Palais Royal*, distrutto da un incendio, Boullée si sofferma sulla precisazione di alcune specifiche soluzioni avanzate per rendere l'edificio adeguato alle funzioni cui deve assolvere, e soprattutto sufficientemente sicuro per i fruitori. Si tratta così innanzi tutto di pensare alla messa in sicurezza in caso di incendio, che restava ancora uno dei rischi più frequenti e pericolosi di simili strutture<sup>118</sup>: proprio per questo l'utilizzo del legno è sostituito da quello di pietra e mattoni, in modo da ostacolare il diffondersi delle fiamme<sup>119</sup>; ma soprattutto concepisce l'installazione di un'enorme

---

morale) è un elemento ricorrente; esso è stato ampiamente indagato all'interno del più complesso studio sull'idea della natura di Jean Ehrard (Cfr. Jean Ehrard, «L'empire du climat», in Id., *L'idée de Nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963).

118 «J'ai d'abord réfléchi sur les événements funestes arrivés dans presque toutes les grandes villes de l'Europe et qui n'ont été occasionnés que par la manière dont nos salles de spectacles étaient construites. Il suffit de jeter un coup d'œil sur nos théâtres pour se convaincre qu'ils sont un bûcher effrayant et qu'il ne faut qu'une étincelle pour y mettre le feu et voir tout consumé dans un instant.» (BOULLÉE, f. 99, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 99).

119 «Le feu n'est dangereux qu'autant qu'il trouve de l'aliment. Pour éviter de lui donner, je n'emploie point de bois et je construis tout en pierre et en brique, jusques aux loges. Ainsi, il ne resterait réellement de combustible que le plancher du théâtre et les décorations. En cas de malheur, celle-ci

riserva d'acqua nello spazio sottostante all'edificio destinata non soltanto a velocizzare le operazioni di spegnimento dell'eventuale incendio, ma soprattutto a tranquillizzare gli spettatori stessi, che sentendosi al sicuro si sarebbero recati con maggiore tranquillità presso l'edificio, usufruendo pienamente degli spettacoli previsti:

Mais, pour prévenir toutes les objections et, par toutes les précautions possibles, rassurer le public et le gouvernement, je pratiquais, sous toute l'étendue du théâtre, un grand bassin d'eau où tous les bois se précipiteraient et s'éteindraient à mesure que l'incendie en romprait l'assemblage. (...) J'ai annoncé que n'emploierais pas de bois dans ma construction; en effet, la salle et le théâtre étant voûtés, je construis mes chemins plus hauts sur le théâtre en tôle, portés sur des triangles de fer et supportés par des crochets grands et forts; tous les cordages de service seraient en fil de laiton, les crampons destinés à recevoir ces forces seraient répandus sur toute la courbure de la voûte en nombre suffisant et dans une disposition propre à faciliter tous les changements et à remplir tous les besoins du service. Au moyen de ces précautions, non seulement l'incendie, même en entier, du théâtre serait sans danger pour les spectateurs, et pour le corps de l'édifice; mais encore, l'on n'aurait pas même à craindre que la voûte du théâtre en fût endommagée.<sup>120</sup>

Alla limitazione dei danni dovuti al divampare di un ipotetico incendio Boullée aggiunge un principio di accessibilità cui deve sottostare l'intera costruzione, progettando delle entrate e degli spazi 'di passaggio' idonei all'afflusso degli spettatori; corridoi e aperture delle porte sono allora pensati per garantire la massima sicurezza anche nel caso di incidenti tali da richiedere l'allontanamento rapido del pubblico<sup>121</sup>. Stabilite le coordinate fondamentali entro le quali il teatro deve essere progettato per garantire un ambiente quanto più possibile sicuro, Boullée si preoccupa della pianificazione interna ai fini del vero e proprio utilizzo dell'edificio. Così, ad esempio, il ripensamento degli ambienti si sviluppa in un sistema razionale di collegamenti che

---

brûlerait sans qu'il pût en résulter aucune suite fâcheuse.» (BOULLÉE, f. 100, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 101).

120 BOULLÉE, ff. 100-100 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 101-102).

121 «Je crus d'abord devoir procurer au public l'évasion la plus prompte possible et j'y crois d'être parvenu. La côté de la principale entrée de mon théâtre offre un immense perron, montant dans toute la hauteur du soubassement et ayant plus de deux cents pieds de développement. Sur le pallier de ce perron, c'est-à-dire sur le péristyle de ma salle, je trouve quarante-deux portes-croisées qui ne sont séparées des loges que par le corridor et le foyer, en sorte que toutes les personnes placées à cet étage peuvent sortir presque de front tout à la fois en n'ont, pour être hors du bâtiment, c'est-à-dire en sûreté, que le corridor à traverser. Neuf grandes portes ouvertes sur les trois vestibules, au rez-de-chaussée, offrent le même avantage aux personnes placées dans le parquet e les petites loges pratiquées derrière. Les sorties n'ont aucune communication avec celles du premier étage. Les loges hautes auraient de plus que les autres à descendre les escaliers respectifs qui les conduiraient au niveau des premières et, dès lors, sur le grand perron, ce qui serait pour elles le moindre espace possible à parcourir. Il est essentiel d'observer que le quarante-deux portes ouvertes, aboutissant au péristyle, seraient disposées de manière qu'à la moindre alarme un simple coup de cordon suffirait pour les ouvrir toutes à la fois, en sorte que toute la salle ne présenterait que des ouvertures.» (BOULLÉE, ff. 99-99 v°, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 100).

consentono ai domestici di svolgere al meglio le loro mansioni: attraverso la sovrapposizione dei piani, la distribuzione strategica di numerose scalinate e di ampi atri di accesso alle logge, le comunicazioni tra i diversi spazi della struttura sono rese più agili, in modo da coinvolgere ogni tipo di movimento all'interno di un insieme armonico, sereno e *convenable*:

Quatre grands vestibules extérieurs annoncent les principales entrées de mon rez-de-chaussée. Deux de ces vestibules sont destinés aux premières loges et précèdent, du côté de la grande entrée, les grands escaliers à double rampe qui y conduisent. Trois vestibules intérieurs mènent aux escaliers des trois autres rangs de loges. En multipliant ces escaliers et ces vestibules, en le divisant au point qu'ils n'aient aucune communication réciproque, je parviens à prévenir le tumulte, l'embarras et la confusion des personnes, inséparables jusqu'ici des sorties du spectacle.

Une vaste galerie, au rez-de-chaussée, embrasse toute la circonférence de l'édifice. Elle communique à tout et devient dès lors un dégagement général. Mais sa destination principale serait de recevoir les domestiques qui attendent la sortie du spectacle et de les mettre à l'abri des injures de l'air. Sa disposition est telle que ces domestiques se trouveraient à même de se porter partout avec rapidité et sans moindre confusion.

Les escaliers de mes premières loges sont grands et leurs arrivées sont libres, simples et faciles. Ils conduisent à un vaste foyer public, susceptible d'une décoration agréable et situé de manière à offrir le coup d'œil le plus intéressant lors de l'entrée ou de la sortie du spectacle.<sup>122</sup>

Inoltre, egli si premura di risolvere l'attenuamento dell'azione di agenti esterni, come i rumori e le correnti d'aria, all'interno della sala, in modo tale che la piacevolezza della rappresentazione teatrale non venisse disturbata da suoni non previsti o dal sopraggiungere di spiacevoli malanni:

J'ai entouré ma salle d'un corps de bâtiments assez considérable pour en éloigner les bruits du dehors. J'ai disposé mes corridors de manière à empêcher l'air extérieur de pénétrer directement et immédiatement dans la salle, et l'on sait combien d'accidents dangereux et de maladies mortelles l'oubli de cette précaution peut être la source.<sup>123</sup>

Il godimento delle manifestazioni che giustificano l'edificazione stessa dell'edificio sembra essere il principale obiettivo della progettazione di Boullée che, pur non ignorando la necessità di ripensare gli elementi della struttura ad uso dei professionisti del teatro<sup>124</sup>, si preoccupa della forma della sala in modo da assecondare una buona

122 BOULLÉE, f. 100 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 102).

123 BOULLÉE, f. 101 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 102-103).

124 Così come ai domestici e agli spettatori, anche ai professionisti del teatro deve essere garantita una certa facilità di movimento, necessaria al corretto svolgimento delle manifestazioni: «J'ai placé mes

visibilità è chiarezza uditiva, a suo avviso possibile solo nella resa semicircolare<sup>125</sup>:

J'ai donné à l'intérieur de ma salle la forme d'un demi-cercle (...) ... cette forme est la seule convenable à la destination d'un théâtre. Il faut y voir et y entendre parfaitement, et quelle forme peut mieux remplir ces deux objets que celle où des rayons parfaitement égaux laissent jouir l'oreille et les yeux de la liberté la plus grande et la plus également distribuée, où aucune points n'en masquent d'autres et où, dès lors, les spectateurs placés de niveau doivent également voir et entendre?<sup>126</sup>

Infine, accenna al problema relativo all'illuminazione della sala<sup>127</sup>, che non soltanto testimonia l'interesse di Boullée per la creazione di sofisticati giochi di luce ed ombra, ma palesa anche il suo impegno nella progettazione di un edificio che possa rispondere adeguatamente alle esigenze delle attività destinate a svolgersi al proprio interno; e nonostante la questione non venga risolta concretamente, ma finisca anzi con il disperdersi in vaghe riflessioni sugli effetti che le varie sfumature di illuminazione provocano sugli spettatori, pare interessante notare come proprio queste considerazioni sul rapporto tra la composizione della sala e la rappresentazione teatrale, confermino la crescente tendenza alla valutazione di tutti gli elementi compositivi, l'insieme dei quali deve necessariamente essere pensato al servizio dello scopo per cui è stato costruito.

Se nella considerazione del teatro è concesso ampio spazio alla descrizione delle

---

loges d'acteurs dans le pourtour et immédiatement à portée du théâtre. Les premiers sujets n'auraient que les coulisses à traverser et les autres en seraient rapprochés en raison de l'exigence de leurs emplois. Par ce moyen, les directeurs pourraient, sans quitter le théâtre où leur présence est nécessaire, donner leurs ordres, appeler au besoin les sujets, veiller à tout avec une facilité sans égale, et l'on peut juger combien cette disposition serait favorable au bien du service.» (BOULLÉE, ff.101-101 v°, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 103).

125 Nella seconda metà del XVIII secolo molti teorici dell'architettura si mostrano particolarmente preoccupati dalla codificazione della migliore forma per una sala di teatro. In alternativa al tradizionale piano allungato, che veniva ormai condannato, sono a disposizione degli artisti tre tipi di pianta: quella a ellissi aperta sul diametro più grande, introdotta da Andrea Palladio, quella a ellissi tronca ad una delle estremità, preferita da Patte, e quella semicircolare, ripresa dall'Antichità e preferita da molti, compresi Boullée e Ledoux.

126 BOULLÉE, f. 130 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 106).

127 «Il est une autre partie à laquelle on a encore moins pensé et dont une foule d'observations m'ont mis à portée de m'occuper. C'est la manière d'éclairer une salle en raison des impressions que doit produire l'ouvrage que l'on y représente. Il n'est personne qui, préparé par le titre d'une pièce à des idées lugubres mais assis au milieu d'une salle très éclairée, n'éprouve quelque peine à se distraire des sensations dont la vivacité des lumières a rempli ses organes, lorsqu'au lever de la toile sa vue se porte tout à coup sur une scène ténébreuse. L'effort qu'il est obligé de faire pour se remettre au ton nuit à l'illusion, et l'on ne sait pas toujours jusqu'à quel point cette situation peut nuire à l'ouvrage. Il en est de même lorsque, d'une salle mal éclairée, on aperçoit tout à coup une fête très brillante. Quelquefois, il est vrai, ces contrastes sont comme des moyens préparatoires, utiles au but du poète qui peut avoir besoin d'une surprise instantanée ou d'une commotion subite. Mais c'est une raison de plus pour chercher à se rendre maître de produire ou de prévenir ces effets à volonté, et l'on ne saurait imaginer combien de ressources inconnues et puissantes à ce moyen peut offrir à l'illusion et à l'impression physique de spectacle.» (BOULLÉE, f. 102 v°, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 104-105).

caratteristiche fisiche la cui progettazione è ispirata a criteri funzionalistici evidenti, essa trapela anche nell'illustrazione di altri edifici; pur sviluppata in un'argomentazione maggiormente sbrigativa, l'organizzazione interna di alcune importanti costruzioni costituisce parte importante del discorso architettonico di Boullée, e le illustrazioni del *Palais de justice* (fig. 13), del *Palais municipal* (figg. 14-15) e della *Bibliothèque* (figg. 16-19) ne sono validi esempi.

Nel primo caso, Boullée affronta il problema del funzionamento della giustizia nella pratica amministrativa che quotidianamente è chiamata a svolgersi nell'edificio. Quest'ultimo deve così essere concepito come un ambiente in cui gli spazi siano coerentemente messi in relazione in modo da consentire una migliore comunicazione tra i diversi uffici, e proprio per questo Boullée ipotizza la presenza di un'unica galleria, che rappresenta l'asse portante del palazzo, pensata per facilitare lo spostamento armonico dei numerosi dipendenti e utenti:

Cette partie de bâtiments contient toutes les cours souveraines. Celle du Parlement occupe le centre. La cour des Aides et celle des Comptes sont sur les côtés. La chapelle est dans le fond et la salle des avocats précède. Entre ces bâtiments et ceux qui forment les façades où sont établies les juridictions particulières est pratiquée une galerie intermédiaire qui règne dans tout le pourtour de l'intérieur. Cette galerie mène et dégage partout. Elle procure au public les moyens de se porter sans confusion dans tous les endroits quelconques. La marche de la distribution étant simple, il s'ensuit qu'elle est facile et commode. Les cours pratiqués dans les angles donnent du jour, de l'air, et répandent la salubrité dans tout l'ensemble.<sup>128</sup>

La continuità spaziale della galleria tiene così unite le diverse parti dell'edificio e, oltre ad assecondare il buon funzionamento dell'amministrazione della giustizia, ne manifesta l'intrinseca organicità: nel *Palais de justice*, specifici compiti occupano specifici spazi, ma all'interno di un insieme logicamente ordinato e funzionale. La distribuzione delle parti che compongono l'immobile, diventa motivo di particolare interesse anche nella descrizione del progetto del *Palais municipal*, ideato non soltanto come uno spazio in cui particolari funzioni amministrative possono svolgersi senza ostacoli, ma anche come un ambiente in grado di accogliere convenientemente il pubblico, come si addice alla «*maison de tous*»:

Quand j'ai formé le plan de ce monument, j'ai cru devoir, à l'instar de différents palais dans l'Italie, pratiquer le bel étage dans les hauts; la nécessité et l'ordre m'en faisaient la loi. J'ai destiné toute le rez-de-chaussée au public; la grande

---

128 BOULLÉE, f. 108 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 116).

salle occupe le centre; elle est précédée des salles d'attente ou de conférences. J'ai pratiqué tous les bureaux à l'étage des entresols et j'ai destiné tout l'étage supérieur aux magistrats<sup>129</sup>

Medesime attenzioni funzionalistiche ispirano la progettazione della *Bibliothèque royale* (figg. 16-19), di cui vengono descritti gli ambienti come risposta a due problemi che erano effettivamente riscontrabili nell'edificio realmente esistente, la mancanza di spazio e la cattiva organizzazione delle gallerie. Il progetto di questa immensa 'basilique delle conoscenze' si sviluppa allora intorno a una corte, illuminata dall'alto dalla luce naturale, e racchiusa da imponenti mura, lungo le cui superfici si estendono scaffali pronti ad accogliere le opere già pubblicate e quelle di futura produzione; per rendere agevole l'utilizzo della struttura, e dell'immenso patrimonio librario che si prevede possa esservi conservato, Boullée progetta un sistema di scale e ballatoi il cui collocamento è subordinato a una più ampia organizzazione, che mira alla disposizione dei singoli fondi e gabinetti della biblioteca in spazi autonomi e, al tempo stesso, coerentemente iscritti in un disegno complessivo:

Les défauts de la bibliothèque sont: 1° de n'avoir pas l'étendue nécessaire pour contenir les livres; 2° d'avoir le désavantage des galeries sur divers sens qui, comme il a été dit ci-dessus, rendent le service lent et la surveillance inquiétante. On va voir si mon projet remédie à ces inconvénients.

Ce projet consiste à transformer la cour, qui a trois cents pieds de long sur quatre-vingt-dix de large, en une immense basilique éclairée par le haut, laquelle contiendrait non seulement toutes nos richesses littéraires, mais encore celles que nous avons lieu d'attendre des temps à venir. Pour être convaincu que cette basilique offrira l'image la plus grande et la plus frappante des choses existantes, il ne faut que jeter un coup d'œil sur l'emplacement dont je fais usage et se figurer que la voûte prendra sa naissance à partir de l'élévation des murs actuels. La simple inspection des plans fera apercevoir une distribution dont la marche devient facile, noble et désormais vaste au delà de ce qu'on pouvait espérer. Tous les bâtiments actuels, sans aucuns changements, serviraient aux différentes dépôts des manuscrits, des estampes et des médailles. La géographie serait mise à portée de l'endroit où sont placés les magnifiques globes. En plaçant particulièrement ces différents dépôts, on éviterait la confusion qui résulterait de leur réunion avec des objets qui leur seraient étrangers.<sup>130</sup>

#### *Funzionalismo e coesione civile nel progetto del «Colisée»*

Il principio funzionalistico diventa un criterio fondamentale anche nella progettazione di una struttura alquanto particolare, quale quella del *Cirque* o *Colisée* (figg. 22-23).

129 BOULLÉE, f. 111 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 121).

130 BOULLÉE, ff. 121 v°-122 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 132-133).

Anche in questa progettazione le singole parti della costruzione sono ideate per facilitare il raggruppamento dei cittadini in una dimensione di sicurezza e tranquillità caratterizzanti; numerose vie di accesso e numerosi percorsi interni garantiscono l'entrata, gli spostamenti e l'uscita del pubblico, che può così riunirsi ad assistere allo spettacolo in un ampio anfiteatro accogliente e funzionale:

On verra que le monument est ouvert de toutes les parts pour favoriser l'entrée de l'arène, que j'ai pratiqué un nombre infini d'escaliers pour arriver à l'amphithéâtre, que tout ce qui peut faciliter les entrées et les sorties est prévu au-delà de tout ce qu'on peut désirer, que je n'ai pas négligé de ménager un abri très spacieux en pratiquant sous l'amphithéâtre des galeries capables de contenir tout le monde ressemblé sur l'amphithéâtre, etc., etc.<sup>131</sup>

Consapevole dell'importanza della festa come momento di aggregazione cittadina, in cui l'intera comunità ha l'opportunità di riconoscersi entro i parametri di medesimi valori, Boullée progetta il *Colisée* come materializzazione architettonica del momento stesso. Rifiutando la possibilità di svolgimento di quest'ultima in ambienti urbani allestiti solo temporaneamente<sup>132</sup>, Boullée intende dare corpo a un maestoso edificio, che consente non soltanto il corretto svolgimento degli spettacoli, ma anche il costante richiamo di quelli stessi, giacché la costruzione si erige nel tessuto urbano nella sua imponenza suggerendo allo spettatore il ricordo degli eventi spettacolari anche successivamente al loro effettivo svolgimento.

Richiamandosi all'esempio offerto dall'Antichità<sup>133</sup>, Boullée esalta la festa collettiva

131 BOULLÉE, ff. 113-113 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 126). Le feste alle quali si riferisce sono probabilmente quella indetta dalla città di Parigi nel 1782 e quella in occasione del matrimonio di Louis XVI e Marie-Antoinette nel 1770. (Per un approfondimento delle feste alla fine dell'*Ancien Régime*, cfr. ALAIN GRUBER, *Les Grandes Fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI 1763-1790*, Genève, Droz, 1972). Pare inoltre opportuno precisare come le preoccupazioni di Boullée circa l'adeguata accessibilità della struttura sono certamente influenzate dal ricordo di alcuni tragici eventi che, in occasione di festeggiamenti pubblici; è questo il caso delle celebrazioni indette nel 1770, quando numerose persone morirono nella calca in *place Louis XV*. Cfr. ARLETTE, FARGE, *La vie fragile: violence, pouvoir et solidarités à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1986, pp. 234 e sgg.

132 «Lorsqu'on se représente ces fêtes publiques qui ont été données précédemment à Paris et qui avaient pour objet d'annoncer le bonheur de la nation, on est forcé de convenir que rarement elles furent disposées dans un lieu où l'on pût en faire jouir les citoyens. Et pourquoi annoncer le bonheur général par une fête excessivement dispendieuse si le public n'en peut pas jouir? C'est une dérision, et une telle dérision est une offense pour les citoyens. Je demande si la centième partie des habitants de Paris a pu jouir de ces fêtes que l'on a données à l'Hôtel de ville? La place est tellement bornée qu'elle pouvait à peine contenir les voitures du roi et de toute sa suite. (...) On se rappellera les malheurs qui ont accompagné des fêtes que l'on donna aussi dans l'endroit qui l'on appelait la place Louis XV: on se souvient que beaucoup de personnes y ont péri. (...) Dans cet état des choses, j'ai pensé que je remplirais le devoir d'un bon citoyen en m'occupant d'un projet qui mît les habitants de Paris à portée de jouir de la félicité publique sans avoir à redouter eux aucune suite fâcheuse.» (BOULLÉE, ff. 111 v°-112, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 123-126).

133 «Les anciens législateurs ont reconnu et mis en usage cette grande ressource. C'est dans ces vues politiques et morales que les Grecs et les Romains ont institué leurs fêtes.» (BOULLÉE, ff. 112-112 v°, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 124).



come luogo privilegiato per una coesione sociale che le istituzioni possono manipolare e orientare a fini pedagogici:

En effet, ce n'est pas toujours par la crainte des châtements qu'on retient les hommes et qu'on parvient à les détourner de mal faire; c'est aussi en leur offrant un attrait puissant qui les détourne du mal. Quel peut être cet attrait? Des plaisirs nationaux. Oui, des plaisirs nationaux. Tout ce qui est offert à nos sens se report à notre âme. C'est une principe d'après lequel devraient être dirigés les spectacles d'une nation et s'ils l'étaient tous ainsi, ce serait sans doute un grand moyen pour former et maintenir les bonnes mœurs. (...)

Les plaisirs nationaux sont nobles et imposants. C'est sous les yeux de tous que l'âme du citoyen s'élève et s'épure.

Pourquoi ne saisisrait-on pas des moyens qui, loin d'exiger des sacrifices, ramèneraient les bonnes mœurs par l'attrait du plaisir?

Le projet de cirque que je présente ici est conçu pour remplir des vues morales et politiques.<sup>134</sup>

Pare qui opportuno ricordare come la strumentalizzazione della festa pubblica, in funzione di una pedagogia sociale incisiva sotto il punto di vista morale e politico, sia costantemente presente in ogni epoca; tuttavia, essa acquista un peso maggiore in particolari periodi storici nei quali è sentita più pressante la necessità di istituire un momento di coesione comune in cui la collettività possa riconoscersi attraverso l'auto-celebrazione e auto-rappresentazione. Tra questi, certamente compare la Rivoluzione francese che, in conseguenza del rifiuto del patrimonio simbolico passato, è costretta ad elaborarne uno altro; e le manifestazioni pubbliche divenivano un'occasione particolare per l'espressione e la diffusione dei nuovi simboli, nati per dare voce ad una nuova società<sup>135</sup>. Se non è possibile qui un approfondimento delle problematiche sollevate dall'utilizzo della festa da parte della Rivoluzione, in questa sede interessa rilevare come, se davvero il nucleo del progetto del *Colisée* fu elaborato già nel 1782, come sostiene Pérouse de Montclos, Boullée dimostri una consapevolezza in qualche modo 'rivoluzionaria', nella misura in cui accentua il valore simbolico della spettacolarità

134 BOULLÉE, ff. 112-112 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 124-125).

135 Si rimanda ad alcuni contributi critici di grande importanza, iscritti all'interno di un duplice approccio: da una parte gli studi tesi all'analisi della formazione di un patrimonio di simboli e valori originali che proprio l'allestimento della festa consente di elaborare, e dall'altra parte quelli maggiormente interessati al momento festivo nelle sue particolarità 'scenografiche', ovvero nelle trasformazioni del tessuto urbano attraverso la costruzione di strutture temporanee dallo straordinario impatto emotivo e dal complesso contenuto ideologico. Cfr. PAOLO BOSISIO (ed.), *Lo spettacolo e la Rivoluzione*, Roma, Bulzoni Editore, 1989; JEAN EHRAUD – PAUL VIALLANEIX (dir.), *Les fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, Paris, Société des Études Robespierristes, 1977; MONA OZOUF, «Le cortège et la ville: les itinéraires parisiens dans les fêtes révolutionnaires», *Annales. E.S.C.*, vol. 5, n. 26, 1971, pp. 899-916; Id., *La fête révolutionnaire: 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976; DANIEL RABREAU, «L'architecture et la fête», in PHILIPPE BORDES – RÉGIS MICHEL (dir.), *Aux Armes & aux Arts. Les Arts de la Révolution. 1789-1799*, Paris, Édition Adam Biro, 1988.

della celebrazione, riconoscendo in essa un forte potere pedagogico<sup>136</sup>.

Inoltre, la dimensione collettiva entro cui devono essere considerate le celebrazioni pubbliche, e conseguentemente anche le strutture architettoniche adibite al loro svolgimento, viene sottolineata da Boullée attraverso il ricorso affatto neutro al concetto di nazione, che si pone quindi come un nodo importante del discorso dell'*Essai*: nell'ultimo brano riportato il riferimento alla «nation» viene infatti presentato, nelle sue possibili declinazioni, ben quattro volte, imponendo una considerazione del significato attribuitogli da Boullée. Se la descrizione del *Colisée* è l'unica occasione in cui tale concetto ricorre con tale frequenza, trovandosi al contrario piuttosto assente nell'economia dell'intero trattato, proprio il suo affacciarsi in funzione di una argomentazione architettonica che si fonda prima di tutto sulla visualizzazione di un soggetto umano collettivo sembra costituire la chiave di accesso alla comprensione della rappresentazione di Boullée. Com'è noto, l'idea di nazione, tradizionalmente indicante un insieme di sudditi, un popolo raccolto e governato da istituzioni uniche, ma non per questo unificanti, subisce una svolta radicale con la Rivoluzione che, nell'istituzione di una rappresentanza politica nuova intende trasformare gli abitanti del territorio francese in cittadini che, almeno teoricamente, partecipano e si riconoscono in una comunità egualitaria e omogenea. L'instaurazione di un nuovo ordine sociale, al di là delle ambiguità e delle numerose sfaccettature cui esso è sottoposto dalle posizioni politiche dei primi anni della Rivoluzione, è un ordine fondato su una collettività che è riconosciuta come agente primo, come ragione stessa della nuova aggregazione civile. Pur non celebrando quel senso di 'individualità nazionale' teorizzata da Johann

---

136 La festa pubblica, nell'interpretazione di Boullée, oltre ad essere un momento aperto a un importante simbolismo, utile alla coesione sociale vera e propria, è anche un'opportunità in cui le personalità migliori, fisicamente, intellettualmente o artisticamente, si distinguono dagli altri cittadini, non secondo una gerarchizzazione penalizzante, ma piuttosto nell'ottica dell' 'esempio'. Dai risultati di quanti eccellono nelle discipline di competenza l'intera cittadinanza ricaverà non soltanto gloria e motivo di auto-celebrazione, ma anche uno spirito di emulazione e competizione che, come abbiamo visto, è ritenuto estremamente positivo nei progressi dell'*esprit*: «En effet, quoy de plus intéressant de voir cette superbe arène remplie par une brillante jeunesse qui chercherait à se distinguer dans toutes sortes d'exercices, qui, par exemple, dans des courses déploierait toute son agilité, dans des évolutions militaires se montrerait propre à la défense de la patrie? Ce serait dans cette arène, devenue le lieu le plus intéressant, que l'on pourrait décerner les prix remportés dans les différentes académies. On y couronnerait les auteurs qui se seraient distingués par des bons ouvrages. Le laborieux cultivateur y recevrait, au milieu des acclamations publiques, les récompenses dues à ses travaux et à ses vertus. Là on pourrait présenter au publique la peinture et les modèles des monuments que l'on se proposerait de faire exécuter. Oh! combien de moyens pourraient y être employés pour intéresser tous les citoyens! Les pères de famille y verraient leurs enfants se distinguer, et le plaisir de ces pères heureux y serait partagé par leurs amis. Tout le public pourrait y contempler et distinguer les sujets propres à honorer la nation et à exciter l'admiration des étrangers. C'est ainsi, ce me semble, que, par des plaisirs vraiment nationaux, faits pour élever l'âme et donner de l'émulation aux citoyens, l'on parviendrait à ramener les bonnes mœurs.» (BOULLÉE, ff. 112 v°-113, in PÉROUSE DI MONTCLOS, cit., p. 125).

Gottfried Herder, e che portava alla considerazione della nazione come soggetto storico, peculiarmente caratterizzato e individuabile<sup>137</sup>, la Rivoluzione rintracciava nella nazione il popolo intero che, dotato di coscienza politica, si riconosceva come un'entità unica, fonte della sovranità. Alquanto prossima è allora la teorizzazione di Rousseau, dove il soggetto statale scaturiva da una 'volontà generale' tesa alla 'creazione' di un ordine diverso, riconosciuto e anzi costituito da un'aggregazione umana in cui gli individui erano divenuti 'cittadini'. Al di là delle criticità del concetto di nazione, al di là delle criticità della sua evoluzione negli ultimi anni del XVIII secolo e al di là delle effettive o meno congruenze tra il pensiero di Rousseau e la Rivoluzione, ciò che qui pare importante sottolineare è come quest'ultima costruisca una nuova entità storica, il popolo, che non è più considerato come un insieme disomogeneo, frazionato e oggetto dell'azione regolatrice e amministrativa dei governanti, ma che anzi è inteso come corpo unico e unito, giustificante lo stato stesso<sup>138</sup>.

In questa prospettiva sembra inserirsi Boullée. La nazione cui guarda è compattata dalla stessa partecipazione alle manifestazioni previste all'interno del *Colisée* e, se non sono chiari i termini della partecipazione politica cui si riferisce, il fulcro della questione è condotto entro i parametri del riconoscimento e della auto-consapevolezza del popolo. Proprio il prender parte a «*plaisirs nationaux*» diventa insomma il principio di un'aggregazione che è diventata civile perché collettiva; i cittadini che frequentano le strutture da lui progettate, sono i cittadini che giustificano la loro stessa edificazione, che legittimano il potere che le ha ordinate e che partecipano, egualitariamente, a un medesimo momento di coesione sociale. Fatto ancora più importante è che tale coesione non è solo favorita dalle forme dall'architettura, ma anzi da quelle celebrata e originata: il programma di Boullée è infatti la costruzione di un maestoso edificio che incarna, nella fisicità dei suoi materiali e delle sue strutture, il soggetto politico cui guarda che, ancor prima di essere specificato nei suoi meccanismi caratterizzanti, è qualificato come tale<sup>139</sup>. L'argomentazione del *Colisée* diventa allora l'occasione per mettere in scena un popolo, trasformato dal suo riconoscersi come unità politicamente legittimante e

137 Cfr. JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beitrag zu vielen Beiträgen des Jahrhunderts*, 1774 (ed. it., *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità*); Id., *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Leipzig, J. F. Hartknoch, 1784-1791 (ed. it. *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*).

138 FEDERICO CHABOD, *L'idea di nazione*, [lezioni milanesi 1943-1944], Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 46 e sgg.

139 Simile rappresentazione trapelerà anche in Ledoux, per il quale, tuttavia, si porrà un altro ordine di problemi, giacché nella sua teorizzazione il popolo prende forma attraverso un frazionamento complesso, basato sul principio lavorativo, che imporrà una diversa valutazione del concetto di 'nazione'.

socialmente egualitaria; a ciò si lega allora anche il problema dell'emulazione come principio di una nuova società che, finalmente meritocratica, non livella le differenze, ma consente la realizzazione individuale e l'espressione dei talenti.

*Dal funzionalismo pragmatico al funzionalismo 'concettuale' attraverso il «caractère»*

Boullée si dimostra così perfettamente consapevole della necessità di un ripensamento dell'architettura in funzione degli scopi specifici cui sono preposti gli edifici in questione e nella sua teorizzazione il 'funzionalismo' si manifesta nella messa in evidenza dell'uomo come elemento fondamentale intorno cui progettare l'intera costruzione. L'organizzazione degli spazi deve infatti essere finalizzata all'utilizzo da parte della cittadinanza e della sua amministrazione.

Tuttavia, per quanto tale convinzione sia il prodotto della profonda accettazione di canoni costruttivi che si stavano delineando anche al di fuori della peculiare attività di Boullée, il suo 'funzionalismo' non sembra obbedire a un criterio 'utilitaristico' inteso in una portata esclusivamente pragmatica: infatti, ogni edificio è concepito non soltanto per rispondere alle esigenze dei movimenti che devono essere liberamente compiuti all'interno, ma anche per materializzare il significato stesso delle particolari costruzioni, per rendere visibile il valore delle azioni che ne giustificano l'edificazione stessa. La creazione architettonica di Boullée oltrepassa così i confini di un funzionalismo strettamente 'pragmatico' per accedere a un livello ideologicamente più profondo. Tale intenzione è del resto già percepibile nella descrizione del *Colisée*, dove viene dato spazio non soltanto all'illustrazione delle strategie architettoniche finalizzate alla buona funzionalità dell'edificio, ma anche al valore altamente civile che viene affidato alla costruzione stessa.

Essendo però il discorso di Boullée ispirato a una regolamentazione della 'nuova architettura', pare necessario considerare l'esposizione dello strumento che con maggior efficacia può mettere in pratica la fusione tra funzionalismo pragmatico e quella visibilità di valori che si intende mettere in moto, il *caractère*<sup>140</sup>.

140 Il primo a parlare di *caractère* fu Germain Boffrand che, nei *Livres d'architecture* (1745) afferma il principio secondo cui «Il ne suffit pas qu'un édifice soit beau; il faut que le spectateur ressente le caractère qu'il doit lui imprimer» (cit. in PÉROUSE DE MONCLOS, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès, 1989, p. 408), senza tuttavia arrivare alle conclusioni alle quali invece perviene Boullée, che fu, tra l'altro, uno dei suoi allievi. Boffrand, infatti, sembra considerare il *caractère* come un attributo essenziale al raggiungimento della bellezza, mentre Boullée approfondisce tale concezione per affermare che esso è certamente una qualità del 'bello', ma soprattutto è l'ulteriore sviluppo di un funzionalismo che ha esteso la sua portata da un piano strettamente pragmatico a uno profondamente simbolico. L'elaborazione del principio di *caractère* fu il risultato di una serie di condizioni che si erano formate nel corso degli

Portons nos regard sur un objet! Le premier sentiment que nous éprouvons alors vient évidemment de la manière dont l'objet nous affecte. Et j'appelle caractère l'effet qui résulte de cet objet et cause en nous une impression quelconque.

Mettre du caractère dans un ouvrage, c'est employer avec justesse tous les moyens propres à ne nous faire éprouver d'autres sensations que celles qui doivent résulter de son sujet.<sup>141</sup>

Lorsqu'un auteur se propose d'entreprendre un ouvrage, il doit d'abord s'appliquer à concevoir son sujet sous tous les rapports qui lui sont essentiels. Qu'il soit profondément pénétré de ses rapports, il pourra parvenir peut-être à donner au sujet qu'il eut traiter le caractère qui lui est propre et, à force d'études et des méditations, il remplira toutes les données du problème qu'il se propose.<sup>142</sup>

Il carattere di un edificio è quindi l'effetto che esso è in grado di produrre nello spettatore; ma poiché la costruzione architettonica nasce per mettere in scena la bellezza della natura, unico obiettivo degno della riproduzione artistica, anche il *caractère* è direttamente riconducibile alla potenza della natura. Come sintetizzato dallo studioso Werner Szambien, la 'teoria dei caratteri' è così strutturata su tre diversi assunti: innanzi tutto, la convinzione che l'oggetto naturale possieda un proprio carattere che, attraverso la percezione dei sensi, imprime un determinato effetto nella coscienza dell'uomo; in secondo luogo, il conseguente trasferimento del potere degli elementi della natura a quelli architettonici che ne vogliono essere riproduzione, e che quindi posseggono anch'essi un proprio carattere, che risveglia nello spettatore particolari sensazioni; ed infine, la formulazione del percorso dell'architetto, che deve ispirarsi ai caratteri della natura per dotare le proprie produzioni di caratteri analoghi, capaci di indurre nell'uomo le medesime sensazioni<sup>143</sup>.

Ed è proprio questo il procedimento seguito da Boullée, che, in questo modo, definisce quattro categorie 'caratteriali', all'interno delle quali troviamo quegli attributi qualitativi ai quali l'architetto deve aspirare nella composizione delle proprie opere: al primo insieme appartengono la grazia e la delicatezza, al secondo la grandezza e la magnificenza, al terzo la leggerezza e la bizzarria, ed infine al quarto, la tristezza. Tuttavia, quello che pare ancora più interessante è osservare la logica attraverso cui Boullée perviene a una tale strutturazione; infatti, la suddivisione nei quattro gruppi 'caratteriali' è direttamente ricavata dalla natura, che viene osservata nella ciclicità delle

---

anni '60 e '70 del XVIII secolo e delle quali Boullée rappresenta una particolare, ma non esclusiva, voce. (Cfr. WERNER SZAMBIEN, *Symétrie, goût et caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique. 1500-1800*, Paris, Picard, 1986, pp. 174-177).

141 BOULLÉE, f. 84 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 73).

142 BOULLÉE, f. 88 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 79).

143 SZAMBIEN, cit., pp. 193 e sgg.

stagioni, nelle quali la luce rende il grado di consapevolezza e comprensione della realtà esterna proporzionato al proprio livello di diffusione. Diversa in ciascun periodo dell'anno, l'illuminazione, elemento estremamente rilevante per la comprensione di tutta l'architettura di Boullée, è la vera protagonista dell'elaborazione delle sensazioni, non solo per la sua funzione di delimitazione delle forme dei corpi, ma anche per l'intrinseca e potente carica emozionale che è capace di trasmettere:

C'est que la nature ne s'écarte jamais dans sa marche et que tout tend au but de la perfection. Nous présent-t-elle des images agréables, des images nobles, des images riantes, des images tristes? Dans ces différents tableaux, la nature conserve le caractère particulier qui lui est propre, en sorte que rien n'y est démenti, soit dans les effets, soit dans les formes, soit dans les couleurs, et que, sous tous les rapports possibles, tout se trouve être dans une relation, une analogie et harmonie parfaites.<sup>144</sup>

Così, nell'esplorare le caratterizzazioni della natura durante le diverse stagioni Boullée riesce a isolare percezioni di magnificenza, grandezza e purezza per il periodo estivo<sup>145</sup>, idee di varietà, gioia, leggerezza e novità per quello autunnale<sup>146</sup>, ed infine sensazioni di sconfinata tristezza per quello invernale<sup>147</sup>.

144 BOULLÉE, ff. 87-87 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 78).

145 «Nous avons observé que, dans la saison de l'été, la lumière, en s'étendant sur toute la nature, produisait les plus grands effets; que cette lumière vivifiante se trouvait répandue sur une multitude prodigieuse d'objet qui comportaient les plus belles formes, qui brillaient de l'éclat des plus vives couleurs, qui avaient le plus grand développement; et que de ce bel assemblage résultait le tableau pompeux de la magnificence. À l'imitation de la nature, l'art de rendre les grandes images en architecture consiste à disposer les corps qui forment l'ensemble général de manière qu'ils aient beaucoup de jeu, que leurs masses aient un mouvement noble, majestueux et qu'elles soient susceptibles du plus grand développement. Dans l'ensemble, l'ordre des choses doit être combiné tellement que nous puissions d'un coup d'œil embrasser la multiplicité des objets qui le composent. Il faut que la lumière, en se répandant sur la réunion des corps, y produise les effets les plus étendus, les plus frappants, les plus variés et les plus multipliés. Dans un grand tout, les parties accessoires, combinées avec art, doivent donner à l'ensemble la plus grande richesse, et c'est cette richesse heureusement répartie qui produit la pompe et la magnificence.» (BOULLÉE, f. 86, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 75-76).

146 «Nous avons remarqué que les images riantes de l'automne étaient produites par l'extrême variété des objets, par le contraste de la lumière et des ombres, par les formes pittoresques et leurs peu de similitude, par la singularité et la bizarrerie des couleurs panachées et bigarrées. Il suit de ces observations que pour produire des images riantes et gaies, il faut connaître l'art de les diversifier; ici, on doit compter sur les saillies de l'imagination. C'est par elle que les objets nous sont présentés d'une manière neuve et piquante, que les plans sont diversifiés, c'est elle qui sait employer les formes pittoresques de manière à le déguiser et à les singulariser. C'est elle qui fait contraster la lumière et les ombres de manière à en rendre les effets piquants. C'est elle qui, par un mélange adroit, introduit la bigarrure dans les couleurs. C'est elle qui, par une analogie heureuse et raisonnée, par des proportions sveltes et élancées, donne à l'architecture un caractère de légèreté. C'est par une combinaison ingénieuse et par un ordre de choses inattendu, qu'elle forme des tableaux de surprise et présente le piquant attrait de la nouveauté.» (BOULLÉE, f. 86 v°, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 76-77).

147 «Nous avons remarqué que, dans la saison de l'hiver, les effets de la lumière étaient tristes et sombres, que les objets avaient perdu leur éclat, leur couleur, que les formes étaient dures et anguleuses, que la terre dépouillée offrait un sépulcre universel. Il suit de ces observations que pour produire des images tristes et sombres, il faut, comme j'ai essayé de le faire dans les monuments

Ogni edificio, proprio in considerazione del principio di imitazione che ne giustifica la dignità artistica, deve imprimere nello spettatore sensazioni simili a quelle indotte dagli elementi della natura; e l'attribuzione del carattere proprio a ciascuna struttura è inevitabilmente connessa agli scopi della stessa, che devono essere manifestati nella fisicità della costruzione:

L'impression subite que nous éprouvons à la vue d'un monument d'architecture naît de la formation de son ensemble. Le sentiment qui en résulte constitue son caractère; ce que j'appelle mettre du caractère dans un ouvrage, c'est l'art d'employer dans une production quelconque tous les moyens propres et relatifs au sujet que l'on traite, en sorte que le spectateur n'éprouve d'autres sentiments que ceux qui le sujet doit comporter, qui lui sont essentiels et dont il est susceptible.<sup>148</sup>

Abbiamo ad esempio già osservato come la cinta muraria della sua città, debba trasmettere un carattere di forza, che qualifica i cittadini che vivono all'interno; ancora, nel progetto della *Basilique* (figg. 24-27), deve essere restituita non solo l'immagine di grandezza, ma anche le sensazioni di rispetto, venerazione, mistero e apparente disorientamento:

Un édifice destiné au culte de l'Être suprême! Voilà certainement un sujet qui comporte des idées sublimes et auquel il est nécessaire que l'architecture imprime un caractère. (...)

J'ignore si les auteurs modernes de nos temples ont eu ces réflexions présentes à l'esprit. On voit bien qu'en traçant leurs plans, ils ont cherché à y mettre de la noblesse, de la pompe et de la richesse. Sans doute l'on doit leur savoir gré d'avoir introduit l'ordre et la proportion dans leurs ouvrages. Mais ont-ils porté l'art jusqu'à faire éprouver un sentiment de vénération par le seul aspect du temple? Craint-on de le profaner en y portant un pied téméraire? Le lieu inspire-t-il le respect profond qui tient à un sentiment religieux? Manifeste-t-il un caractère de grandeur qui, par les élans qui appartiennent au génie, en impose au spectateur et remplit son âme d'étonnement et d'admiration? Offre-t-il un ensemble qui paraisse comme au-dessus des forces humaines et pour ainsi dire inconcevable?<sup>149</sup>

La sacralità del luogo deve essere resa manifesta nella costruzione stessa, mediante l'abbandono di fastose decorazioni e il riavvicinamento a quella semplice maestosità

---

funéraires, présenter le squelette de l'architecture par une muraille absolument nue; offrir l'image de l'architecture ensevelie, en n'employant que des proportions basses et affaissées et enfouies dans la terre, former enfin par des matières absorbant la lumière le noir tableau de l'architecture des ombres dessiné par l'effet d'ombres encore plus noires.» (BOULLÉE, f. 87, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 77-78).

148 BOULLÉE, ff. 139 v°-140 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 167).

149 BOULLÉE ff. 88-88v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 79-80). Il culto dell'*Être suprême* ha dato luogo a una considerevole letteratura, di cui si ricordano almeno: BRONISLAW BACZKO, «L'utopie et les fêtes», in Id., *Lumières de l'utopie*, cit., pp. 231-282; ALBERT MATHIEZ, *Les origines des cultes révolutionnaires*, Paris, G. Bellais, 1904; MONA OZOUF, *La fête révolutionnaire*, cit.; MICHEL VOVELLE (éd.), *L'Être suprême. Colloque d'Arras 1989*, Arras, Noroît, 1991.

che già gli antichi Greci erano stati capaci di riprodurre<sup>150</sup>. Rifiutando ogni eccesso compositivo, che appesantisce la struttura e danneggia l'immagine di grandezza che le è propria, disperdendosi nella molteplicità del dettaglio ornamentale, Boullée richiama una bellezza pura ed essenziale. Nessuno dei suoi contemporanei, a suo avviso, è stato capace di riprodurre il carattere che deve necessariamente essere impresso nella costruzione di un luogo di culto; al contrario, Boullée ritiene di poterci riuscire con successo a patto di ricavare le idee per la progettazione direttamente dalla natura. Se la *Basilique* deve materializzare la grandezza di Dio, se ne deve esaltare la potenza attraverso un'idea di magnificenza e immensità, la sua concezione deve prendere spunto proprio dalla Creazione, i cui oggetti si offrono allo spettatore nella loro infinita molteplicità e bellezza. Dall'osservazione della natura egli accosta l'idea di grandezza a quella di varietà che viene resa in architettura, attraverso l'utilizzo della colonna, elemento che moltiplica gli spazi, sempre fedele al principio di 'nobile semplicità':

Rapprochons-nous donc des jouissances que nous procurent sur la terre les grandes spectacles de la nature. Ce sont eux qui nous permettront les comparaisons, les calculs, et qui nous donneront une idée nette de ce que nous devons entendre par le grand, pour en faire une application particulière à l'art.

Qui de nous n'a pas été jadis, sur une montagne, du plaisir de découvrir tout ce que notre vue peut embrasser? Là, qu'apercevons-nous? Une étendue vaste et dans laquelle est contenue une quantité d'objets que leur multiplicité rend incalculables. Or, veut-on en architecture présenter l'image du grand? On doit dans un grand ensemble mettre en usage les moyens de l'art ingénieux dont nous

---

150 «Les Grecs, dont les productions sont reconnues si supérieures qu'elles font aujourd'hui loin en architecture, les Grecs dis-je, décoraient leurs temples de magnifiques colonnades, et il faut avouer que l'art ne peut offrir des moyens tout à la fois plus majestueux et plus agréables. Aussi devait-on s'attendre à voir imiter ces beaux temples transmis par nos auteurs célèbres. Pourquoi donc, dans leurs temples, nos auteurs modernes ont-ils substitué aux nobles richesses de l'architecture une décoration formée par des lourdes arcades, dont les pieds-droits massifs ont, pour tout ornement, un plaquis de quelques pouces d'épaisseur, qu'on nomme pilastre en architecture? Cette ordonnance pesante et lâche est couronnée par une voûte percée de lunettes qui ressemblent à des soupiraux de caves. Les angles aigus et désagréables que présentent les lunettes font paraître la voûte d'une pesanteur affreuse. Les ornements, dont elles ne sont pas susceptibles, ne font qu'ajouter aux défauts dont on vient de parler en les dévoilant davantage. (...) Si avec de grandes images on est sûr de présenter aux hommes un tableau imposant, certes un temple érigé en l'honneur de la divinité doit toujours être vaste. Ce temple doit offrir l'image la plus frappante et la plus grande des choses existantes; il faudrait, si cela était possible, qu'il nous parût l'univers. Descendre à ce qu'on appelle nécessité en composant un temple, c'est oublier son sujet.» (BOULLÉE, ff. 88 v°-81, in PÉROUSE DE MONCLOS, cit., pp. 80-81). La riscoperta dell'architettura dell'antica Grecia, contribuì all'approfondimento della sensibilità classica dello stile architettonico settecentesco. In particolare, la prima raccolta consacrata ai grandi monumenti dell'Antichità, cui anche Boullée ebbe accesso diretto, fu la pubblicazione di JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH, *Entwurf einer historischen Architektur* (1721), nella quale ai disegni che riproducevano le opere, si affiancava una breve descrizione in tedesco e in francese. Di grande successo, fu anche il lavoro di DAVID LE ROY, *Observations sur les édifices des anciens peuples, précédées des réflexions préliminaires sur la Critique des Ruines de la Grèce, publiées dans un ouvrage anglais, intitulé «les Antiquités d'Athènes», et suivi de recherches sur les mesures anciennes*, Amsterdam, 1767.



avons parlé, afin de multiplier les objets autant qu'ils sera possible, mais dans un juste rapport avec le tout, dans ce juste rapport que nous remarquons dans les temples des Grecs, en sorte que ces objets ne soient ni multipliés à l'excès comme dans nos églises gothique, ni d'une proportion colossale et propre à n'offrir que le gigantesque, comme à Saint-Pierre à Rome. (...)

Les temples des Grecs étaient décorés au dehors ainsi que dans l'intérieur par des colonnades qui enveloppaient tout l'édifice. Un magnifique porche, avec double rang de colonnes, en formait l'entrée, et le temple, isolé de toutes parts, s'élevait majestueusement au milieu d'une vaste enceinte.

Il s'en faut que nos temples soient annoncés d'une manière aussi noble et par conséquent aussi convenable. Leurs entrées sont rarement décorées par une porche et les plus riches ont tout au plus un rang de colonnes.<sup>151</sup>

Similmente alla *Basilique*, l'architettura di ogni edificio deve manifestare «il carattere che gli è proprio», che è determinato, in primo luogo, dalle ragioni stesse che inducono alla costruzione, dalle attività che si svolgono al suo interno e quindi dal ruolo che l'intera struttura ricopre nei confronti della città e dei suoi abitanti. Così, anche il *Théâtre* viene sottoposto ad accurata indagine, alla ricerca del carattere che è opportuno restituire nella sua progettazione:

Un théâtre est un monument consacré au plaisir; avec quelle délicatesse, avec quel soin le goût ne doit-il pas présider à sa construction!

Les assemblées publiques de nos spectacles peuvent, ce me semble, être comparées aux fêtes des Gnidieus si agréablement décrites par le célèbre Montesquieu. Je vois le sexe le plus aimable se rendre dans nos salles de spectacle

---

151 Boullée, ff. 91-92 (Pérouse de Montclos, op. cit., pp. 84-85). In effetti, la colonna diventa l'elemento architettonico centrale dell'intero edificio che, per quanto maestoso, evita la pesantezza compositiva proprio grazie alle file di colonne, pensate sia per movimentare l'intera struttura, secondo il principio della varietà, sia per creare un'alternanza di spazi pieni e vuoti che affascina e allo stesso tempo atterra lo spettatore: «...j'ai entouré tout ce corps massifs par des colonnades sur tous les sens; et c'est ainsi que, par tout ce qu'il y a de plus agréable en architecture, je suis parvenu à soustraire ces corps massifs aux jeux du spectateur. De cette disposition, il résulte qu'à l'instar des Goths les forces résistantes de mon temple sont masquées et qu'il paraîtra aussi se soutenir comme par miracle, et que d'ailleurs, à l'imitation des Grecs, il sera décoré par les plus grandes richesses de l'architecture. Les colonnes occupant le premier plan, elles facilitent les moyens d'introduire le jour d'une manière mystérieuse, en ce que leur saillie ne laisserait pas apercevoir comment la lumière pénètre dans le temple. (...) Par une suite de cette disposition, les points d'appui de mon dôme sont tellement établis qu'ils m'ont permis d'enrichir ma coupole d'une double colonnade à l'extérieur, et d'une autre dans l'intérieur. J'ai profité de cet avantage tant pour donner de l'immensité à la tour du dôme que pour isoler le temple qui orne l'intérieur de la coupole. La peinture de la voûte se prolongeant et descendant jusque sur le mur du fond dont les colonnes sont isolées, il en résulte que l'étendue du ciel et celle de la gloire qui orne la voûte et la coupole deviennent immenses, ce qui contribue de plus à rendre l'architecture de ce couronnement on ne peut pas plus légère et aérienne. Placé au centre du monument, le dôme est combiné de manière à frapper sur-le-champ celui qui entrerait dans le temple et à fixer ses regards par ses effets éclatants, sa richesse et son étendue. Dégagé de ces piliers massifs qui, dans nos églises modernes, en obstruent et en appauvrissent la partie principale, ce temple offrirait, par la réunion des colonnades des nefs avec celles du dôme, toutes les richesses de l'architecture; de files de colonnes dans la disposition du quinconce les multiplieraient tellement que la vue s'égarerait dans ce riche ensemble, et les effets d'optique et de perspective prolongeant l'étendue des colonnades offriraient, comme nous l'avons remarqué, le tableau de l'immensité.» (BOULLÉE, ff. 95- 96, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 91-93).

et ne paraître s'y rassembler que pour rivaliser d'attraits, charmer nos cœurs, manifester son empire et y recevoir aussi les hommages du génie qui, inspiré par l'amour et les grâces, se plaît souvent à y célébrer les attraits de ce sexe enchanteur. Oh! qu'il est donc bien vrai qu'une salle de spectacle doit être considérée comme le temple du goût! Je vois dans ce beau temple le génie et le goût élever, de concert, un magnifique amphithéâtre ou paraissent de brillantes rivales (...)

...partout un caractère de fête annonce et inspire le plaisir dont le seul aspect de ce temple manifeste le séjour et l'asile.<sup>152</sup>

Tempio del gusto e del piacere, esso deve annunciare un carattere di festa, ma soprattutto di delicatezza, quale attributo essenziale delle sue rappresentazioni ed elemento che eleva l'*esprit* umano. Luogo altamente edificante, il teatro si erge palesando la sua funzione nella decorazione esterna, ma soprattutto in quella interna, attraverso quel gioco di luci ed ombre altrove considerato, che accompagna lo spettacolo accentuandone la portata comunicativa. Ancora legato alla dimensione della festa, questa volta estesa a un'aggregazione più ampia, è la progettazione del *Colisée*, in cui gli stessi spettatori diventano parte integrante del momento spettacolare:

Je me suis assuré que nul spectacle ne serait plus grand, plus magnifique, et j'ose dire, d'après les motifs qui m'ont guidé, que rien ne serait plus touchant et plus intéressant.

Que l'on se figure trois cent mille personnes réunies sous un ordre amphithéâtral où nul ne pourrait échapper aux regards de la multitude. De cet ordre de choses résulterait un effet unique: c'est que la beauté de cet étonnant spectacle proviendrait des spectateurs qui, seuls, le composerait. La fête la plus brillante animerait alors les plaisirs, les varierait et répandrait un nouvel intérêt dans cette immense assemblée.<sup>153</sup>

Sebbene una possibile capienza di trecentomila persone risulti alquanto esagerata, il progetto di Boullée si basa sulla volontà di offrire alla cittadinanza non solo un luogo suscettibile di accogliere adeguatamente l'intera comunità, ma anche un monumento eletto a materializzazione stessa del valore della festa attraverso la vastità delle dimensioni e l'imponenza dell'architettura. Pur senza descrivere accuratamente i dettagli della sua costruzione, Boullée riesce a tratteggiare un edificio maestoso, degno degli spettacoli che vi si vogliono mettere in scena, ma soprattutto capace di comunicare tale presupposto progettuale al cittadino che lo osserva quotidianamente e che occasionalmente lo vive.

L'imponenza e la maestosità non sono caratteri esclusivi del *Colisée*, bensì

---

152 BOULLÉE, f. 112 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 125).

153 BOULLÉE, f. 112 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 125).

appartengono anche ad altri edifici, come ad esempio il *Palais de justice* (fig. 13), la cui progettazione deve fondarsi sulla volontà di imprimere nella fisicità della composizione quell'idea di giustizia che i diversi organi al suo interno sono chiamati ad amministrare; la severità e la necessità di quelle leggi che un secolo intero cercava di codificare, trasformare, chiarire e pubblicizzare, si materializzano nel luogo dove si devono farle rispettare. Alla base della struttura sono così poste le prigioni, la cui oscurità ricorda al cittadino che le osserva dall'esterno le conseguenze di una condotta illegale, in opposizione al nobile splendore del palazzo sovrastante, appello all'ordine sociale e all'onestà civile:

La décoration de ce palais doit être majestueuse et imposante. Ce tableau appartient à l'architecture. Mais comme il y a plus d'un monument qui exige un caractère à peu près semblable, j'ai cru devoir chercher à bien désigner celui-ci par des moyens convenables et qui lui fussent particuliers.

J'ai présumé que pour introduire dans cette production la poésie de l'architecture, il était bon de disposer sous le palais l'entrée des prisons.

Il m'a semblé qu'en présentant cet auguste palais élevé sur l'antre ténébreux du crime, je pourrais non seulement faire valoir la noblesse de l'architecture par les oppositions qui en résulteraient, mais encore présenter d'une manière métaphorique le tableau imposant des vices accablés sous le poids de la justice. (...) C'est par la grande ordonnance de sa décoration que j'ai cherché à donner à ce monument toute la dignité qui doit le caractériser.<sup>154</sup>

Il medesimo carattere, di imponente maestosità, spetta anche al *Palais national* (fig. 20) ma, ancora una volta, è la ricerca delle specifiche originalità architettoniche a catturare l'attenzione di Boullée, che progetta un edificio che manifesti la sua totale appartenenza alla nazione, la sua stessa giustificazione di esistenza, attraverso la rappresentazione delle leggi costituzionali sulle superfici della propria facciata:

Après avoir médité sur les moyens propres à manifester la poésie de l'architecture dans cet édifice, j'ai pensé que rien ne serait plus frappant et plus caractéristique que de former les murs de ce palais par les tables des lois constitutionnelles. Quelle image, je suis-me dit, peut intéresser aussi vivement que celle qui met en évidence des lois, l'objet de l'amour de tous, parce que tous les ont voulus!

Pour enrichir les murs de ce palais et présenter l'historique des événements actuels, je les ai chaussés par deux stylobates sur lesquels sont placés deux rangs de figures indiquant le nombre de nos départements et qui, tenant chacune le livre des décrets, annoncent l'assentiment du peuple qui les a envoyés. J'ai pratiqué un attique au-dessus de ses murs; il est décoré par un bas-relief (représentant nos fêtes nationales); enfin, j'ai cru devoir former le couronnement de cet édifice par le plus beau triomphe que puisse désirer une nation, celui de la liberté.<sup>155</sup>

154 BOULLÉE, ff. 107 v°-108 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 115).

155 BOULLÉE, ff. 108 v°-109 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 117-118). Il progetto venne pubblicato nel

L'insistenza sul valore politico che si cela dietro il simbolismo dell'architettura è presente anche nel *Palais municipal* (figg. 14-15), il cui carattere distintivo è proprio la sua appartenenza alla comunità cittadina:

...un palais municipal, me suis-je dit, est non seulement un lieu destiné pour les magistrats de la commune, mais c'est encore la maison de tous. C'est dans cette maison que les citoyens font entendre leurs réclamations et dans laquelle ils assistent aux délibérations les plus importantes.

L'extérieur de ce monument doit être annoncé avec dignité; il convient de l'entourer de la force armée. Ensuite sur le genre de décoration qui pouvait convenir à ce monument, j'ai pensé que le caractère devait en être fier et mâle, et tel qu'il convient à des républicains. J'ai donc cherché à offrir dans l'ensemble général la masse la plus imposante... (...)

Pour parvenir à faire reconnaître la destination de ce monument et, comme je l'ai dit ci-dessus, à caractériser la maison de tous, j'ai pratiqué des galeries communiquant de toutes parts et des ouvertures sans nombre, en sorte qu'une fourmilière d'homme pût entrer et sortir librement et sans tumulte.

Dans le dessein de donner de la dignité et d'introduire la poésie de l'architecture dans ce monument, j'ai placé, dans le quatre angles du soubassement, des corps de garde pour faire reconnaître d'une manière métaphorique que les bases de la société reposent sur la force publique.<sup>156</sup>

Ancora, nel progetto della *Bibliothèque* Boullée cerca di palesare gli scopi ai quali essa è preposta, attraverso la costruzione di un «anfiteatro di libri» in cui, attraverso la sovrapposizione ordinata dei ballatoi contenenti gli scaffali, viene ipotizzata una trasmissione della cultura 'di mano in mano', in una dimensione di forte aggregazione sociale, fisica ed intellettuale:

J'ai donc voulu que nos richesses littéraires fussent présentées dans le plus bel ensemble possible. C'est pourquoi j'ai pensé que rien ne serait plus grand, plus noble, plus extraordinaire et d'un plus magnifique aspect, qu'un vaste amphithéâtre de livres. Que dans ce vaste amphithéâtre l'on se figure des personnes placées sur divers rangs et distribuées de manière à se passer de main en main les livres. (...)

Ce superbe amphithéâtre est couronné par un ordre d'architecture tellement conçu que, loin de distraire l'attention du spectacle des livres, il n'offrirait qu'une décoration nécessaire pour donner à ce beau lieu encore plus d'éclat et de noblesse. Cette basilique est terminée par deux espèces d'arc de triomphe sous lesquels pourraient être deux statues allégoriques. Il conviendrait sans doute que l'une des deux fût la statue de Minerve.<sup>157</sup>

Infine, la progettazione dei *Monuments funéraires* lo porta a considerare il carattere che

---

1792, ma probabilmente la concezione originaria risale già al 1783.

156 BOULLÉE, ff. 109 v°-110 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 119-120).

157 BOULLÉE, f. 122 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 133-134).

è necessario dare loro affinché venga perpetuata la memoria dei defunti che hanno ispirato la costruzione degli stessi. Così, da quelle particolari composizioni architettoniche deve scaturire una potente immagine di tristezza cui giunge attraverso l'accurata diffusione di luci e di ombre<sup>158</sup>, chiamate a congiungere l'artificiosità della costruzione a una natura che è, al tempo stesso, confortante e misteriosa, rassicurante e imperscrutabile:

Il est évident que le but qu'on se propose, lorsqu'on élève ces sortes de monuments, est de perpétuer la mémoire de ceux auxquels ils sont consacrés, Il faut donc que ces monuments soient conçus de manière à braver le ravage des temps. Les Égyptiens nous ont laissé des exemples fameux. Leurs pyramides sont vraiment caractéristiques en ce qu'elles présentent l'image triste des monts arides et de l'immutabilité. Cette espèce de production demande plus particulièrement que toute autre la poésie de l'architecture. C'est cette intéressante poésie que j'ai surtout cherché à l'entrée d'un cimetière, il me vint une pensée aussi neuve que hardie; ce fut d'offrir le tableau de l'architecture ensevelie. (...)

En réfléchissant sur tous les moyens dont je devais me servir pour rendre mon sujet, j'entrevis que les proportions basses et affaissées (si je puisse m'exprimer ainsi) étaient les seules que je pourrais employer. Après m'être dit à moi-même que le squelette de l'architecture est une muraille absolument nue et dépouillée, il m'a semblé que pour rendre le tableau de l'architecture ensevelie, je devais faire en sorte qu'en même temps que ma production satisferait dans son ensemble, le spectateur présumât que la terre lui en dérobe une partie. (...)

L'effet de ces sortes de monuments devant être triste, j'ai évité d'y introduire aucune des richesses de l'architecture. Je ne me suis pas même permis d'en détailler la masse, afin de lui conserver le caractère de l'immutabilité. J'ai donné à la pyramide la proportion du triangle équilatéral parce que la parfaite régularité constitue la belle forme. (...)

Il ne me paraît pas possible de concevoir rien de plus triste qu'un monument composé par une surface plane, nue et dépouillée, d'une manière absorbant la lumière, absolument dénuée de détails et dont la décoration est formée par un tableau d'ombres dessiné par des ombres encore plus sombres.<sup>159</sup>

#### *Natura e «maitrise de la lumière» nella creazione artistica*

Ma è soprattutto nella progettazione del *Cénotaphe à Isaac Newton* (figg. 28-30) che si compie l'esplicita fusione tra funzione e simbologia, tra lo scopo dell'edificio e la

158 Anche nella composizione del *Palais de justice* la maestosità caratterizzante era resa dal sapiente utilizzo di luce e ombra, ad indicare la ragionevolezza delle leggi, che portano ordine e chiarezza nella vita dell'uomo, e, allo stesso tempo, il terrore che si nasconde dietro di esse, spaventose se non rispettate: «Pour donner toute la majesté convenable à ce palais, je le fais dominer sur tout ce qui l'environne. Je l'ai élevé de manière qu'il parut appartenir aux cieux et qu'environné par la plus grande lumière, il en fût resplendissant. J'ai affecté de placer à ras de terre l'entrée des prisons, comme étant le sépulcre précaire des criminels. Comme il est de fait que la noblesse majestueuse de l'architecture provient de la simplicité des masses, je ne me suis permis aucune division dans la façade du palais.» (BOULLÉE, f. 108, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 115).

159 BOULLÉE, ff. 123 v°-126 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 137-121).

materializzazione delle finalità nella sua stessa concretezza. Alla ricerca di un'idea capace di celebrare degnamente la figura di Newton, tanto cara alla cultura settecentesca, Boullée concepisce una rappresentazione grandiosa, in cui natura e artificio si equilibrano vicendevolmente, confondendosi: un'enorme sfera, in parte nascosta alla vista dello spettatore da un'alta muraglia, a indicare l'entroterra e la morte, circondata da tre filari di cipressi, che testimoniano probabilmente la capacità dell'uomo di manipolare la natura. Ma soprattutto, nella versione notturna<sup>160</sup>, la volta si apre all'infinità dell'universo, rivolgendosi verso quegli astri e quelle forze che quello «spirito sublime» aveva esplorato:

Mon imagination parcourait les grandes images de la nature. Je gémissais de ne pouvoir les rendre. C'était dans le séjour de l'immortalité, c'était dans le ciel que je voulais placer Newton. Avec le dessin sous les yeux, on verra ce qu'on aurait regardé comme impossible. On verra un monument dans lequel le spectateur se trouverait, comme par enchantement, transporté dans les airs et porté sur des vapeurs de nouages dans l'immensité de l'espace. (...) La forme intérieure de ce monument est, comme on le voit, celle d'une vaste sphère dans laquelle on arrive à son centre de gravité par une ouverture pratiquée dans le socle, sur lequel est placé le tombeau.<sup>161</sup>

L'interno della sfera viene illuminato dalla luce degli astri che vi penetra attraverso piccole aperture accuratamente predisposte su tutta la superficie; in questo modo, lo splendore della natura non soltanto diviene parte integrante dell'opera architettonica, ma ispirando l'artificio costruttivo ne diventa l'essenza stessa. Egli trova quindi gli strumenti necessari al suo lavoro nella natura, dove si nascondono quella purezza di forme e sensazioni che deve costituire l'oggetto dell'imitazione artistica:

La lumière de ce monument, qui doit être semblable à celle d'une nuit pure, est produite par les astres et les étoiles qui ornent la voûte du ciel. La disposition des astres est conforme à celle de la nature. Ces astres sont figurés et formés par des petits ouvertures percées en entonnoir dans l'extérieur de la voûte, et qui, venant aboutir dans l'intérieur, prennent la figure qui leur est propre. Le jour du dehors,

160 I disegni relativi al *Cénotaphe à Isaac Newton*, composti nel 1784, sembrano indicare due tipi fondamentali di progetti: da una parte la versione notturna, dove una volta perforata da piccole aperture imitanti le stelle avvolge uno spazio scuro al centro del quale è visibile una tomba, che indica la dimensione funeraria del monumento; dall'altra parte, la visione diurna, dominata da una sfera dalla quale viene emanata una misteriosa luce e dalla presenza di un altare, probabile riferimento ai riti massonici cfr. Kaufmann, *Tre architetti rivoluzionari*, cit., pp. 149-153; PÉROUSE DE MONTCLOS, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, cit., p. 485; Id. «De nova stella anni 1784», *Revue de l'art*, Paris, n. 58-59, 1983, pp. 75-84; ADOLF MAX VOGT, *Boullées Newton-Denkmal*, Basel, Birkhäuser, 1969; Id., «Orwell's "Nineteen Eighty-Four" and Etienne-Louis Boullée's Drafts of 1784», *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.43, n. 1, 1984, pp. 60-64.

161 BOULLÉE, ff. 127-127 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit. pp. 142-143).

pénétrant à travers ces ouvertures dans ce sombre intérieur, dessine tous les objets exprimés dans la voûte par la lumière la plus vive et la plus étincelante. (...) Les effets de ce grand tableau sont, comme on le voit, produits par la nature. On ne pouvait y parvenir par des moyens d'art usités. Il serait impossible de rendre en peinture l'azur d'un ciel de nuit pure, sans aucun nouage, dont la couleur peut être à peine distinguée, étant dépourvue de nuances et de dégradations, et sur le ton rembruni duquel il faut que les astres, brillants de lumière, se détachent crûment et vivement.<sup>162</sup>

La luce, nella sua pienezza e nella sua privazione, è senza dubbio uno degli elementi caratterizzanti il celebre monumento a Newton, ma, in generale, appartiene a tutta l'architettura di Boullée, desideroso di «maîtriser la lumière» per attribuire a ogni edificio il carattere che lo qualifica. La complessa organizzazione della luce diventa elemento indispensabile alla progettazione artistica, volta alla concreta imitazione della natura, che trova nei diversi gradi di illuminazione un particolare momento di espressione; nella luce e nell'ombra, nella loro delimitazione e composizione, la natura instaura uno straordinario dialogo con l'osservatore, che percepisce quella 'pienezza' e quelle 'mancanze' come potenti sensazioni che imprimono in lui forti emozioni. La combinazione dell'oscurità spaventosa e del chiarore rassicurante, resa attraverso il proporzionato bilanciamento di superfici piene e spazi vuoti, diventa l'obiettivo dell'architettura di Boullée, unico mezzo per «mettere in opera» la natura e riprodurre nell'uomo le medesime percezioni avvertite al suo cospetto.

Anche nella *Basilique*, luce ed ombra partecipano a un medesimo tentativo compositivo, intendendo suggerire allo spettatore quell'aurea di religioso mistero che si addice al luogo. Elaborando un parallelismo tra il mistero religioso e quello percepibile in una foresta, dove la natura scherza con l'oscurità, Boullée comprende quanto sia spiazzante l'effetto della luce che irrompe decisa in uno spazio buio e invita alla costruzione di un luogo sacro dove l'illuminazione accompagna le funzioni del culto in una danza sofisticata, destinata a imprimersi durevolmente nell'*esprit* dei fedeli. Punto di partenza sono quindi le sensazioni che Boullée afferma di aver provato nel percorrere una foresta; sensazioni che connette alle modalità attraverso cui la luce si diffonde in quel particolare luogo, ostacolata dagli alberi, tenue ma presente ovunque, che ispira la sensazione di trovarsi quasi in un luogo sospeso, tra concretezza e *autre*, tra realtà e *inconnu*:

J'obtins enfin une lueur d'espérance en me rappelant les effets sombres ou mystérieux que j'avais observés dans les forêts et les diverses impressions qu'ils

---

162 BOULLÉE, f. 128 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit. pp. 143-144).

m'avaient fait éprouver; j'entrevis que, s'il y avait quelque moyen de remplir les vues dont j'étais pénétré, il ne pouvait consister que dans la manière d'introduire la lumière dans le temple. Je raisonnais ainsi. C'est la lumière qui produit les effets. Ceux-ci nous causent des sensations diverses et contraires suivant qu'ils sont brillants ou sombre.<sup>163</sup>

Gli effetti che la luce produce al contatto con le forme, illuminandole o lasciandole in ombra, colpiscono lo spettatore che ne riceverà sensazioni rispettivamente di gioia o tristezza; ma soprattutto, l'equilibrio tra le due e il mistero della loro compartecipazione a un medesimo momento di unione tra l'uomo e il divino, sembrerà tanto più incisivo quanto più celata sarà la sorgente della luce che si diffonde nella chiesa:

Que je puisse parvenir à répandre dans mon temple de magnifique effets de lumière, je porterai dans l'âme du spectateur le sentiment du bonheur; je n'y porterai au contraire que celui de la tristesse quant le temple ne présentera que des effets sombres.

Si je peux éviter que la lumière arrive directement et la faire pénétrer sans que le spectateur aperçoive d'où elle part, les effets résultants d'un jour mystérieux produiront des effets inconcevables et en quelque façon une espèce de magie vraiment enchanteresse.<sup>164</sup>

Capace di dispensare la luce a suo piacimento, Boullée insiste sulla potenza di un tale strumento ai fini della progettazione architettonica, capace di imprimere negli animi sensazioni originariamente recuperabili nella natura, sensazioni che sono ora diventate il nucleo concettuale della creazione artistica. Attraverso la manipolazione della luce, egli sarà in grado di determinare le sensazioni dello spettatore; così, in questo caso, quell'alternanza tra chiaro e scuro che è riuscito a riprodurre all'interno della basilica, stimolerà un sentimento religioso adeguato alla cerimonia del momento:

Maître de dispenser à mon gré la lumière, je pourrais en diminuant le jour inspirer à l'âme le recueillement, la composition et même aussi une frayeur religieuse, surtout si, au moment des cérémonies lugubres qui tendent à exciter ces sentiments, j'ai soin de décorer le temple d'une manière analogue. Au contraire, que, pendant les cérémonies qui doivent exciter la joie, les effets de la lumière soient éclatants, que le temple soit parsemé des fleurs, il en résultera un tableau majestueux et touchant qui répandra dans l'âme un sentiment délicieux.

Ces réflexions ranimèrent mon courage. Alors, je ne pensais plus qu'à mettre en œuvre tous les moyens que m'offrait la nature. Je me dis alors, et je l'avoue avec une certaine fierté: ton art va te rendre maître de ces moyens et, toi aussi, tu auras quelque lieu de dire *fiat lux*; à ta volonté, le temple sera éclatant de lumière ou il ne sera plus que le séjour des ténèbres. Et bientôt je ne m'occupe plus que

---

163 BOULLÉE, ff. 93 v°-94 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 88-89).

164 BOULLÉE, f. 94 (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 89).



*Il sublime nella produzione artistica di Boullée*

Il progetto della *Basilique*, cui ampio spazio è dedicato all'interno dell'*Essai*, permette inoltre la considerazione di alcuni tratti essenziali dell'illustrazione teorica elaborata da Boullée. Proprio nella considerazione di quella ideazione, egli riesce a dare incredibile forza a quel gioco di ombre di cui si era dichiarato ideatore; rintracciato nella natura e riprodotto nell'artificio della costruzione esso permetteva l'instaurazione di un dialogo emozionale con lo spettatore, accompagnato verso il contatto con il divino in una potente cornice 'sentimentale'. Accanto alla luce, anche le dimensioni che vengono attribuite l'edificio, e che del resto sono un tratto ricorrente di tutte le strutture di Boullée, partecipano a un medesimo tentativo di imprimere un sentimento di sacralità forte, come si addice alla specificità del luogo. La progettazione è allora ispirata a un disegno in cui la luce (e l'eventuale sua mancanza) e il gigantismo delle costruzioni diventano i termini caratterizzanti. Pare qui interessante notare come essi siano anche elementi importanti del discorso sviluppato da Edmund Burke intorno a una categoria estetica di complessa problematicità, il 'sublime', che impone qui almeno una rapida considerazione.

Nel I secolo d. C. *Il trattato del sublime* di Longino poneva per la prima volta il problema del sublime come fenomeno problematico, che interessa una specifica relazione tra l'opera artistica e l'animo umano, il cui discernimento costituisce l'oggetto di un lungo dibattito che viene accentuandosi nel corso del XVIII secolo. Proprio nel Settecento, infatti, grazie anche alla traduzione in francese curata da Nicolas Boileau<sup>166</sup>, l'antico trattato sollecitava l'evolversi di un dibattito che, nella seconda metà del secolo, coinvolge numerosi teorici, divenendo parte integrante di quella ricerca sul 'bello', sulle sue modalità, sul rapporto tra uomo e natura istituito dall'opera artistica, sul 'gusto', sul valore della bellezza e del giudizio, ecc., che caratterizza la riflessione estetica illuminista.

Non potendo qui passare in rassegna le diverse posizioni che vennero evolvendosi, sembra tuttavia necessario richiamare le due più rilevanti espressioni di tale istanza intellettuale, incarnate dalle elaborazioni di Edmund Burke e Immanuel Kant.

---

<sup>165</sup> BOULLÉE, ff. 94-94 v° (PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., pp. 89-90).

<sup>166</sup> NICOLAS BOILEAU, *Œuvres du Sieur D\*\*\* avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du Grec de Longin*, Paris, chez Denys Thierry, 1674.

Quest'ultimo, nella *Critica del giudizio* pubblicata nel 1790, dava forma alla contrapposizione tra 'bello' e 'sublime', articolandola sul diverso rapporto istituito tra natura e uomo. In effetti, il sublime di Kant prende corpo in una natura che, a differenza di quanto avviene con il bello, provoca nell'uomo un sentimento non già di piacere, bensì di dolore; il soggetto si trova così schiacciato dalla grandezza delle sue forme, sia dalla forza dei suoi fenomeni. Eppure, proprio tale 'schiacciamento' operato dalla natura, costringe l'uomo a riconoscere realtà più grandi di lui stesso, fino a giungere alla percezione di concetti immateriali, come quello dell'infinito o la serie dei numeri naturali; in questo modo, l'umiliazione del soggetto si tramuta in celebrazione della sua superiorità intellettuale e, soprattutto, della sua autonomia che la natura gli aveva negato quindi solo apparentemente<sup>167</sup>. La teoria del sublime kantiana, inserita all'interno di un discorso più ampio e problematico su cui pare impensabile poterci soffermare in maniera anche lontanamente esaustiva, finisce allora per affermare la possibilità dell'uomo di elevarsi al di sopra dello spiazzamento indotto dalla potenza della natura e anzi, individua in quest'ultima uno degli strumenti attraverso cui l'uomo prende coscienza di sé e dell'altro da sé, che sfugge all'empirica valutazione.

Se la posizione di Kant, ampiamente ripresa e in parte stravolta dal Romanticismo, costituisce certamente una delle espressioni più complete e mature della filosofia del sublime nel secondo Settecento (soprattutto perché inserita all'interno di un discorso più complesso sull'arte e sulla messa in questione del suo valore conoscitivo), la sua tarda pubblicazione rispetto all'elaborazione ipotizzata per l'*Essai* solleva qualche perplessità circa l'effettiva influenza sul pensiero di Boullée. Inoltre, nel trattato di quest'ultimo il sublime non compare mai come categoria estetica chiaramente problematizzata né come vago accenno poi non sviluppato; al contrario, alcuni disegni e, soprattutto, alcuni passaggi testuali sembrano suggerire la presenza non già di una teorizzazione della questione in senso pienamente filosofico, ma di una reminiscenza culturale che viene filtrata dall'espressione artistica. Proprio il gigantismo caratterizzante le costruzioni di Boullée e, ancor più, alcuni riferimenti a un senso di paura e morte ambiguamente presentati sembrano allora avvicinare l'*Essai* al discorso di Edmund Burke.

Pubblicato nel 1757, e tradotto in francese nel 1765, *A philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, esplora le caratteristiche qualitative richieste agli oggetti per il suggerimento di un'idea di 'sublime', la cui sperimentazione

---

167 SERGIO GIVONE, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 37-38.

sembra scaturire dalla percezione di dolore, pericolo e spavento<sup>168</sup>. La messa in evidenza del 'terrore' come sentimento incredibilmente più coinvolgente, disarmante e potente conduce rapidamente alla considerazione della manipolazione dell'illuminazione come strumento efficace per creare il sublime; in effetti, la privazione della luce rende incerte le forme, così che lo spettatore si trova di fronte un oggetto sfuggente che, scappando a ogni possibile comprensione chiara e ordinata, incita sensazioni terribili, di paura e insicurezza. Lo studio della luce diventa allora indispensabile, giacché l'espressione del sublime si ottiene dal suo adeguato utilizzo:

Light therefore ought previously to be examined, and with it, its opposite, darkness. With regard to light; to make it a cause capable of producing the sublime, it must be attended with some circumstances, besides its bare faculty of showing other objects. Mere light is too common a thing to make a strong impression on the mind, and without a strong impression nothing can be sublime. But such a light as that of the sun, immediately exerted on the eye, as it overpowers the sense, is a very great idea. Light of an inferior strength to this, if it moves with great celerity, has the same power; for lightning is certainly productive of grandeur, which it owes chiefly to the extreme velocity of its motion. A quick transition from light to darkness, or from darkness to light has yet a greater effect. But darkness is more productive of sublime ideas than light.<sup>169</sup>

Allo stesso modo, anche le dimensioni erano considerate un elemento essenziale per la resa sublime di un oggetto artistico, e in particolar modo di un prodotto dell'architettura; il gigantismo si delinea così come qualità imprescindibile della costruzione<sup>170</sup>, ripresa e accentuata dalla progettazione di Boullée. Tuttavia, ciò che sembra avvicinare con maggiore forza la rappresentazione di Boullée a quella di Burke è la messa in rilievo dell'infinito come dimensione fondamentale: se nell'esposizione di

---

168 «Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pains are much more powerful than those which enter on the part of pleasure.» (EDMUND BURKE, *A philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1990, p. 36).

169 Ivi, pp. 69-74. Burke considera anche l'utilizzo della manipolazione della luce nel campo architettonico, sottolineando il maggiore impatto dell'oscurità sullo spettatore: «As the management of light is a matter of importance in architecture, it is worth enquiring, how far this remark is applicable to building. I think then all edifices calculated to produce an idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy, and this for two reasons; the first is, that darkness itself on other occasions is known by experience to have a greater effect on the passions than light. The second is, that to make an object very striking, we should make it as different as possible from the objects with which we have been immediately conversant; when therefore you enter a building, you cannot pass into a greater light than you had in open air; to go into one some few degrees less luminous, can make only a trifling change; but to make the transition thoroughly striking, you ought to pass from the uses of architecture. At night the contrary rule will hold, but for the very same reason; and the more highly a room is then illuminated, the grander will the passion be.» (Ivi, pp. 69-74).

170 «Greatness of dimension is a powerful cause of the sublime.» (Ivi, p. 65).

Boullée esso si trova nell'immensità della natura, cui la sua stessa architettura consente l'accesso visivo attraverso l'apertura della cupola, nell'argomentazione di Burke esso è individuato come sorgente del sublime, giacché l'uomo di fronte a esso percepisce la propria finitezza e impotenza, lasciandosi paralizzare da un «delightful horror»:

Another source of the sublime is *infinity*; if it does not rather belong to the last. Infinity has tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime. There are scarce any things which can become the objects of our senses that are really, and in their own nature infinite. But the eye not being able to perceive the bounds of many things, they seem to be infinite, and they produce the same effects as if they were really so. We are deceived in the like manner, if the parts of some large object are so continued to any indefinite number, that the imagination meets no check which may hinder its extending them at pleasure.<sup>171</sup>

L'indagine sulle cause del *sublime*, al di là delle peculiarità dell'elaborazione di Burke, rileva un'ansia di comprensione di dinamiche che sembrano in parte sfuggire alla spiegazione materialista dell'origine delle passioni e delle loro conseguenze immediate. In effetti, nel corso del XVIII secolo si era affermata la convinzione che la soddisfazione intellettuale scaturisse in primo luogo da un piacere fisico che l'uomo percepiva con i propri sensi; al contrario quindi di quanto avveniva nell'esposizione di un'idea di un *sublime* che interessa all'*esprit*, tanto da divenire oggetto di esame per una sua riproduzione artistica, pur nascendo da sensazioni apparentemente sgradevoli come la paura e il dolore, a loro volta ispirate da caratteristiche qualitative che, normalmente, dovrebbero negativamente disorientare e allontanare lo spettatore. Si profila così la possibilità di un'inaspettata fusione tra piacere intellettuale, estetico, e sensazioni di dolore e paura; possibilità apparentemente contraddittoria, ma su cui molti intellettuali della seconda metà del Settecento ritennero opportuno soffermarsi<sup>172</sup>. Eppure, anche alla luce delle proposte di Burke, il 'sublime' artistico rimase a lungo una categoria

171 Ivi, pp. 65-67.

172 Sebbene nelle formulazioni di Burke l'esplorazione delle fonti del *sublime* e delle sue possibilità di realizzazione raggiungano straordinari livelli di profondità, egli non fu il solo a tentare di rispondere a tali questioni. Già nell'apposito articolo dell'*Encyclopédie* Louis de Jaucourt, attribuiva al *sublime* la capacità di elevare l'uomo alla verità in uno slancio di meraviglia e stupore degni di essere riprodotti artificialmente: «...il est tout ce qui nous élève au-dessous de ce que nous étions, & qui nous fait sentir en même tems cette élévation. Le sublime peint la vérité, mais en sujet noble; il la peint toute entière dans sa cause & dans son effet: il est l'expression de l'image la plus digne de cette vérité. C'est un extraordinaire merveilleux dans le discours, qui frappe, ravit, transporte l'âme, & lui donne une haute opinion d'elle-même.» (LOUIS CHEVALIER DE JAUCOURT, «Sublime», in *Encyclopédie*...t. XV, 1753). Tuttavia, Louis de Jaucourt, si riferisce qui alla poesia, trascurando completamente la possibilità di una trasposizione artificiale del 'sublime' nelle opere delle arti plastiche; al contrario le argomentazioni di Burke, pur se concentrate sull'aspetto puramente intellettuale del problema, lasciano spazio ad eventuali estensioni nell'ambito della teoria artistica e, in particolare, di quella della teoria architettonica.

ambigua, ancorata a una concezione di tipo tradizionale, che si limitava a interpretarlo come una bellezza di ordine superiore, prevalentemente realizzabile attraverso l'utilizzo di forme debitamente proporzionate e distribuite<sup>173</sup>.

Come molti suoi contemporanei anche Boullée non rimane estraneo alle proposte offerte al dibattito sul sublime e, pur non intervenendo nella discussione attraverso l'aperta formulazione delle proprie convinzioni, dagli scritti e dai progetti è possibile rintracciare parte della sua posizione, che sembra oscillare tra la versione tradizionale e le intuizioni del filosofo irlandese. La concezione di quest'ultimo sembra appunto trovare spazio, in particolare, nella descrizione della *Basilique*, dove il sentimento di sacralità proprio dell'edificio è impresso nell'animo degli spettatori attraverso le gigantesche dimensioni della struttura, l'apertura alla vastità attraente e spiazzante della natura e infine, il magistrale coordinamento di giochi di luce e ombra che scoprono e nascondono le forme architettoniche. Se la fondamentale adesione a un'estetica dominata da una marcata predilezione per il gigantismo, potrebbe apparentemente confermare la tradizionale considerazione del 'sublime' come livello superiore di bellezza, che l'imponenza delle strutture amplifica, un passo in particolare lascia supporre la possibilità di una certa influenza delle teorie di Burke nella rappresentazione di Boullée:

L'image du grand a un tel empire sur nos sens qu'en la supposant horrible elle excite toujours en nous un sentiment d'admiration. Un volcan vomissant la flamme et la mort est une image horriblement belle.

Il est donc vrai que le grand s'allie nécessairement avec le beau, et sous différentes acceptions, soit que les objets nous soient agréables, soit encore qu'ils nous fassent horreur.<sup>174</sup>

Con tale immagine Boullée sembra dichiararsi consapevole delle conclusioni di Burke,

---

173 Ad esempio, nel capitolo *De la sublimité de l'Architecture* del *Cours d'architecture* di Jacques François Blondel, il sublime in architettura viene definito come un livello di bellezza raggiungibile attraverso l'impiego di forme maestose, sempre regolate da opportune proporzioni e adeguati parametri stilistici: «Pour se connoître en Architecture, il faut commencer par en bien comprendre les règles; ensuite acquérir l'art d'apprécier les différents genres de beauté dont elle est susceptible; on risque autrement de prendre pour de vraies beauté la grandeur, l'étendue, le prix des matières ou la prodigalité des ornements. (...) Au reste, nous convenons qu'il a ses limites qu'il ne faut jamais franchir absolument, si l'on veut tomber dans le gigantesque; celui-ci impose qu'au vulgaire. Un colosse sans proportion & composé, pour ainsi dire, de pièces rapportées, ne peut obtenir les suffrages des hommes de goût, ne des hommes raisonnables, quelque grande qu'en ait pu être l'idée. Pour arriver à la sublimité de l'Art, il faudroit réunir, dans les productions, le savoir, le génie, la beauté, la régularité, la convenance, la solidité & la commodité...» (JACQUES FRANÇOIS BLONDEL, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments: contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, Paris, t. I, 1771, p. 377). Sembra quindi sfuggire la dimensione di paura e terrore indicata da Burke, in favore di una ricerca delle regole di proporzione e gusto che guidavano la composizione artistica verso la bellezza, di cui il sublime pare essere un grado straordinariamente elevato.

174 Boullée, f. 90 v° (Pérouse de Montclos, op. cit., p. 83).

accettando il problematico scivolamento verso una fenomenologia del piacere apparentemente contraddittoria, nella quale il godimento spirituale ispirato dalla bellezza si accompagna a sensazioni di orrore dalle quali l'*esprit* si sente inspiegabilmente attratto.

Al di là della problematica interpretazione del concetto di sublime nel pensiero di Boullée, l'elaborazione teorica modellata dall'insieme dei suoi scritti offre quindi, in conclusione, numerosi appigli per l'individuazione di alcune posizioni intellettuali che andavano sviluppandosi nella seconda metà del XVIII secolo. Boullée sembra così costituire un'interessante espressione di un certo Illuminismo che, pur variegato e sfaccettato al suo interno, è interessato al miglioramento della condizione umana, da operarsi a partire da una riflessione intellettuale che non perde mai di vista la necessità di un risvolto concreto. Nella prospettiva di Boullée la dimensione del reale è quindi qualificata nella materialità degli spazi, il cui ripensamento costituisce l'oggetto della sua teorizzazione.

Gli scritti di Boullée, espressione coerente di un pensiero culturalmente vasto applicato al campo architettonico, offrono così l'esempio di un discorso sulla città che, se da una parte limita il peso di considerazioni specificamente connesse alle mancanze contingenti, che la pubblicistica contemporanea andava denunciando con sentita insistenza, dall'altra riesce a elaborare un progetto di riforma che parte dalla particolarità delle costruzioni proposte per abbracciare una più ampia trasformazione umana e sociale. La sua rappresentazione urbana si profila infatti come il migliore spazio possibile per l'aggregazione civile, educata e rinnovata dalla stessa architettura; quest'ultima, a seguito di una riconsiderazione dei suoi principi fondanti nei termini di una gnoseologia fortemente empirica, diventa così uno strumento essenziale per la riforma collettiva, arte sociale per eccellenza. Se il funzionalismo in senso proprio assume qui un peso determinante, è soprattutto nella comprensione del valore di una sorta di 'funzionalismo ideologico' che l'architettura trova finalmente modo di esprimere le proprie potenzialità. Nella fusione di 'funzionalismo' e 'visibilità' Boullée riesce così a stabilire le coordinate di una nuova poetica artistica che consente all'architettura l'instaurazione di un fecondo dialogo con la cittadinanza, cui trasmette precisi codici culturali e civili dando fisica materializzazione ai suoi principi fondanti.

## 2. CLAUDE-NICOLAS LEDOUX (1736-1806)

Su un piano diverso si colloca invece la riflessione di Claude-Nicolas Ledoux, che porta traccia del risvolto pratico della sua attività architettonica in maniera alquanto più consistente rispetto a quella di Boullée. La carriera professionale di Ledoux fu infatti caratterizzata da un susseguirsi di commissioni che egli seppe ricercare attraverso la costruzione di una rete di relazioni tale da assicurargli incarichi edilizi concreti e, soprattutto, da comprometterne la fortuna personale negli anni rivoluzionari. Fu egli, infatti, un architetto di successo dell'ultimo ventennio dell'*Ancien Régime*, capace di destreggiarsi in operazioni costruttive molteplici e differenziate, che tuttavia saranno poste in questione dalla Rivoluzione non tanto sul piano stilistico quanto piuttosto per la loro stessa appartenenza a un'epoca e una politica che si intendeva superare.

La 'caduta' di Ledoux, il suo allontanamento dalla vita architettonica degli ultimi anni del XVIII secolo, costituisce dunque un elemento essenziale della riflessione teorica espressa ne *L'Architecture considérée sous les rapports de l'art, des mœurs et de la législation* che, pubblicata nel 1804, si presentava come un'operazione di giustificazione professionale, tesa alla riabilitazione del proprio nome e della propria opera. Se i contenuti propriamente progettuali possono dirsi elaborati alla vigilia della Rivoluzione, traendo le loro radici da un'attività costruttiva concreta e feconda, la loro 'esposizione' all'interno di una meditazione più ampia lascia trapelare l'immagine di un travaglio interiore complesso, prendendo forma in uno scritto che non si struttura come argomentazione chiara, logica e ordinata di un pensiero architettonico, bensì come insieme di considerazioni artistiche, personali e culturali di vasto respiro ma di disorganica e spesso faticosa trattazione.

Eppure, alcuni nodi del pensiero di Ledoux riescono comunque a passare, restituendo l'immagine di una riflessione che è fondata sulla considerazione della concretezza dell'attività architettonica per sconfinare presto in una dimensione dove l'immaginario domina incontrastato; in questo modo, proprio aprendo ad un livello 'altro', il discorso di Ledoux riesce a forgiare una specifica rappresentazione dell'architettura come strumento per la trasformazione del reale, considerato nelle sue espressioni materiali e culturali. Anche l'opera di Ledoux esplicita allora il desiderio di intervenire positivamente sulle sorti contemporanee, mirando a un rinnovamento generale che è innescato, innanzi tutto, da quello prettamente architettonico.

## 2.1 Profilo biografico<sup>1</sup>

Claude-Nicolas Ledoux nacque il 27 marzo 1736 a Dormans, in Champagne, da Claude Le Doux e Françoise Dominot; la famiglia, di origini relativamente modeste, non viene segnalata nel campo dell'architettura così che, a differenza di quanto era avvenuto per Boullée, l'interessamento di Claude-Nicolas verso le arti è da considerarsi una scelta pienamente autonoma e non il risultato di spinte esterne. Nel 1749 ricevette una borsa per poter studiare presso il collegio parigino di orientamento giansenista di Dormans-Beauvais, dove rimase fino al 1753, arricchendosi non soltanto delle lezioni quotidianamente ricevute, ma anche dell'immersione in un contesto intellettuale in movimento, che poteva respirare tanto nella scuola, dove conobbe alcuni di quelli che diventeranno i suoi più cari amici e mentori<sup>2</sup>, quanto in generale nella capitale.

La sperimentazione dell'ambiente parigino dette luogo alla rapida acquisizione di una raffinata *politesse urbaine* che accompagnò Ledoux all'interno dei meccanismi di sociabilità e frequentazione della capitale, permettendogli di instaurare rapporti profondi e duraturi con *savants*, esponenti dell'aristocrazia, personaggi in vista del mondo della finanza, della politica e delle amministrazioni pubbliche e private.

- 
- 1 Saranno qui tracciate le linee principali dell'esperienza professionale di Ledoux in maniera estremamente sintetica, rinviando per l'approfondimento della sua carriera, complessa, multiforme e particolarmente produttiva a: YVAN CHRIST - IONEL SCHEIN, *L'œuvre et les rêves de Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, Chêne, 1971; MICHEL GALLET, «Le salon de l'Hôtel d'Uzès», *Bulletin du Musée Carnavalet*, n. 2, 1969, pp. 3-22; Id., «La jeunesse de Ledoux», *Gazette des Beaux-Arts*, n. 75, février 1970, pp. 65-92; Id., «Ledoux et sa clientèle parisienne», *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île de France*, 1974-1975, pp. 131-173; Id., *Claude Nicolas Ledoux (1736-1806)*, Paris, Picard, 1980; Id., *Les architectes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995; EMIL KAUFMANN, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Wien, Passer, 1933 (ed. it. *Da Ledoux a Le Corbusier*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1973); Id., «Claude-Nicolas Ledoux. A Pioneer of Modern Architecture in the Eighteenth Century», *Parnassus*, vol. 8, n. 5, 1936, pp. 16-18; Id., *Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1952; DOMINIQUE MASSOUNIE – DANIEL RABREAU (éd.), *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français; suivi de Étienne-Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2006; MONA OZOUF, «Architecture et urbanisme: l'image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux», *Annales E.S.C.*, 21, n. 6, nov.-dic. 1966; DANIEL RABREAU, *Claude Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux, William Blake & Co, 2000; Id., *La Saline royale d'Arc-et-Senans: un monument industriel, allégorie des Lumières*, Paris, Belin-Hersher, 2002; JACQUES RITTAUD-HUTINET, *La vision d'un futur: Ledoux et ses théâtres*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1982; Id., *Claude-Nicolas Ledoux: créations et projets*, Châtillon-sur-Chalaronne, Éditions de Taillanderie, 2007; HELEN ROSENAU, «Claude Nicolas Ledoux», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 88, n. 520, 1946, pp. 162-168; Id., «Boullée and Ledoux as town-planners. A re-assessment», *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, ser. 6, vol. 63, 1964, pp. 173-190; ANTHONY VIDLER, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge, Massachusetts-London, MIT Press, 1990; Id., *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the Era of the French Revolution*, Basel, Birkhäuser, 2006.
- 2 In particolare, studiarono al *Collège de Dormans-Beauvais* Charles-Alexandre de Calonne e l'abbé Delille, figure importanti nell'esperienza biografica di Ledoux.



Concluso il periodo previsto dalla borsa di studio, nel 1753, Ledoux entrò come apprendista nell'atelier di un non ben identificato incisore, che lo iniziò alla pratica iconografica, che si rivelerà particolarmente utile nella composizione del trattato *L'Architecture*<sup>3</sup>. Accedette quindi all'*École des Arts* di Jacques-François Blondel dove ricevette la prima formazione architettonica, che si perfezionò al seguito di Louis-François Trouard.

Ottenne la prima commissione nel 1762, quando gli fu richiesto di ripensare la decorazione del *Café militaire* in rue Saint-Honoré, per il cui lavoro riscosse entusiastiche lodi. Se il talento artistico giocò senz'altro un ruolo importante nell'affermazione professionale di Ledoux, l'abilità dimostrata nelle relazioni sociali, quantitativamente importanti e qualitativamente differenziate, favorì il susseguirsi di commissioni sia per imprese private sia per cantieri pubblici.

I primi progetti di considerevoli dimensioni furono i due lavori per il *président* Jean-Hyacinthe-Emmanuel Hocquart, per il quale Ledoux costruì un padiglione nella zona parigina della Chaussée d'Antin (1764) e il castello di Montfermeil (1767), e l'edificazione della residenza di Maupertius (1767) per il *marquis* Anne-Pierre de Montesquiou d'Artagnan et de Fezensac, marito di una delle figlie di Hocquart. In contemporanea al primo lavoro per la famiglia Hocquart, nel 1764, appena ottenuto il titolo di *Architecte des Eaux e des Forêts*, Ledoux si occupò della progettazione di diverse strutture architettoniche nei territori della Haute-Marne, fra cui la costruzione di ponti, la ristrutturazione di chiese rurali e piccoli edifici pubblici, l'edificazione di fontane e tabernacoli, l'organizzazione di passeggiate e percorsi viari lungo i fiumi.

Si tratta quindi di un'architettura 'minore', la cui unica traccia nel suo testamento letterario è rappresentata dalla rapida considerazione dei ponti (il cui fascino tuttavia oltrepassa largamente i confini dell'interesse puramente artistico-ingegneristico), ma che testimonia già una sensibilità verso la sintesi di elementi appartenenti alla cultura 'rurale' ed elementi tipicamente urbani che sarà pienamente manifesta nella futura elaborazione della città ideale. Sposatosi nel 1764 con Marie Bureau, dalla quale avrà due figlie, Adélaïde-Constance e Alexandrine-Euphrasie, nel 1765 continuerà a occuparsi di strutture di architettura rurale, come ricostruzioni di campanili, piccole cappelle e fontane pubbliche. Nel 1765 termina il modellino dell'*hôtel* parigino del *comte* Franz-Joseph d'Hallwyl, che pare essere stato sottoposto al giudizio di alcuni

---

3 Ledoux non fu responsabile delle incisioni delle tavole inserite nell'opera, ma sembra ne avesse seguito la produzione con una meticolosità e accuratezza nei dettagli quasi maniacale.

artisti che, discutendone, ne celebravano la raffinatezza tessendo le lodi del suo progettatore.

Alla fine degli anni '60 l'andamento della carriera di Ledoux segna una rapida accelerazione giacché nel giro di tre anni riuscì ad aprire tre dei suoi cantieri più importanti. Nel 1768 cominciarono, infatti, i lavori per la ricostruzione dell'*hôtel* d'Uzès, poi demolito nel 1870, per il *duc* François-Emmanuel de Crussol; ancora una volta residenza parigina, la struttura coinvolse un gran numero di artisti e artigiani che si occuparono tanto della riorganizzazione complessiva quanto dei decori più minuti, in un'opera che, in gran parte conclusa l'anno successivo, sarà definitivamente terminata solo nel 1774. Allo stesso tempo si occupava dell'*hôtel* per Louis-François-Joseph *prince* de Montmorency, la cui progettazione cominciò nel 1769 grazie all'intercessione del promotore immobiliare Joseph-Florent Lenoir de Mézières, figura ricorrente nell'attività di Ledoux. L'anno seguente inaugurava invece i lavori del padiglione di Louveciennes, che Louis XV aveva messo a disposizione di M<sup>me</sup> du Barry, partecipando persino alla festa inaugurale il 20 settembre 1770. M<sup>me</sup> du Barry fu in effetti particolarmente fedele a Ledoux, cui commissionò oltre alla struttura del Louveciennes che avrebbe dovuto competere con il *Petit Trianon* di Ange-Jacques Gabriel, un palazzo alla Chaussée d'Antin, un castello a Saint Vrain, presso Arpajon (1775), un *hôtel* in rue d'Artois a Parigi (proposto prima del 1774) e l'*hôtel des équipages* a Versailles (1773).

Tra la clientela di Ledoux non figurano tuttavia solo esponenti dell'alta aristocrazia, ma anche personaggi 'borghesi' sufficientemente facoltosi da potersi permettere la ristrutturazione di un edificio o la costruzione *ex nihilo* ad opera dell'architetto. Fu ad esempio incaricato della costruzione di un padiglione in rue Saint-Lazare per Louise Tirmant de Saint-Germain, figlia di un ricco commerciante parigino, e soprattutto della progettazione di un padiglione e di un teatro privato (inaugurato l'8 dicembre 1772) per Marie-Madeleine Guimard<sup>4</sup>, celebre ballerina dell'Opéra. Il lavoro per quest'ultima gli permise di farsi conoscere dai frequentatori della sociabilità parigina e dai temporanei visitatori, come ad esempio il langravio di Hasse-Cassel che, dopo aver studiato attentamente la nuova dimora della ballerina nel 1774, l'anno successivo inviterà Ledoux nei suoi possedimenti<sup>5</sup>; anche Giuseppe II d'Asburgo, che nel 1777 viaggiava in Francia sotto il nome di *comte* di Falkenstein, ebbe modo di visitare la residenza della

---

4 Marie-Madeleine Guimard diventò la prima ballerina della *Comédie Française* nel 1756, intraprendendo una carriera brillante e assicurando il suo nome alla storia della danza, poiché sembra abbia contribuito notevolmente alla sua evoluzione spettacolare. Ebbe quindi diverse amicizie e diversi importanti protettori con cui entrò in contatto lo stesso Ledoux.

5 Invitato nel 1775 a Cassel, Ledoux progetta un arco di trionfo e una biblioteca.

Guimard e di conoscere il suo creatore. Negli stessi anni Ledoux era impegnato nei lavori al padiglione Tabary, nella zona del *faubourg* Poissonnière che, come l'area della Chassée d'Antin, stava vivendo un momento di rapida trasformazione ed espansione edilizia.

Attivo dal 1762, Ledoux era riuscito nell'arco di 8 anni ad attirare le attenzioni su di sé ed essere chiamato per la realizzazione di numerosi progetti tra i quali quelli per dimore private, soprattutto nella capitale, spiccavano per la loro raffinatezza, per i compensi pattuiti e per l'accrescimento della sua fama di architetto *à la mode*. Eppure, la fortuna di Ledoux non si arrestò a quella determinata dal successo delle sue progettazioni private, ma a partire da queste ultime intraprese un cammino ben più complesso e impegnativo. Il 20 settembre 1770, Louis XV lo nominò infatti *Commissaire aux Salines de Lorraine et Franche-Comté*, a fianco dell'ingegnere capo Jean-Rodolph Perronet. I primi compiti che gli vennero affidati riguardavano principalmente controlli da effettuare su strutture manifatturiere già esistenti nella regione, con particolare attenzione allo svolgersi dei processi produttivi<sup>6</sup>. In seguito fu incaricato di progettare una nuova Salina da erigere vicino alla foresta di Chaux; essa avrebbe dovuto corrispondere ai più elaborati criteri di produttività ed efficienza che implicavano una riorganizzazione anche del territorio circostante, vitale per una più facile commerciabilità del risultato della lavorazione. Il ripensamento delle canalizzazioni, così come l'articolazione di una rete viaria razionale si pone quindi come problema fondamentale, in parte sviluppato nelle riflessioni espresse ne *L'Architecture*. Se l'ambiente circostante era un punto di riferimento con cui Ledoux dovette necessariamente confrontarsi, il nucleo della *Saline d'Arc-et-Senans* era costituito da alcuni edifici che furono effettivamente costruiti e che sopravvivono ancora. Il coinvolgimento in una simile impresa consentì a Ledoux di spostare l'asse della sua attività e della sua riflessione architettonica che, dal campo della progettazione a scopi privati, stilisticamente interessante, ma abbastanza limitata nella sua complessità, abbracciava una dimensione in cui i criteri costruttivi dovevano tenere conto di una serie di variabili sociali, economiche, tecniche e ingegneristiche di problematica combinazione. Per quanto potessero essere complessi i padiglioni o i castelli disegnati da Ledoux, essi non potevano certamente competere con la criticità di una struttura produttiva come quella di una Salina, che più di ogni altra precedente progettazione

---

6 Per un approfondimento sulla situazione delle strutture per la produzione del sale cfr. WARREN, SCOVILLE, *Capitalism and French Glass-Making, 1640-1789*, Berkley, California University Press, 1950.

doveva essere pensata in funzione dello scopo preposto. Quei criteri funzionalistici che già abbiamo visto attivarsi nella cultura architettonica settecentesca risultano così di immediata visibilità nell'ambito di strutture legate alle manifatture, poiché in esse, l'esigenza estetica pare subordinata alle necessità lavorative. Eppure, l'idea di Ledoux andava ben al di là della 'mera' costruzione di un edificio 'adeguatamente' pensato per la produzione, o meglio faceva di quella necessità il punto di partenza per l'elaborazione di un modello di intensa drammaticità e sofisticatezza stilistica che accompagnava e anzi facilitava la realizzazione dei criteri 'funzionalistici' richiesti.

La Salina di Chaux non raggiunge forse un'eccezionalità compositiva tale da farne un modello in qualche modo superiore ad altre strutture simili già esistenti nella Francia settecentesca, tuttavia la loro progettazione costituisce una straordinaria occasione di riflessione architettonica, e più generalmente intellettuale, da cui Ledoux si lasciò assorbire completamente; ripensando ai disegni concepiti per quell'opera, egli avrà modo di riflettere in maniera più globale sull'architettura, sulla sua natura, sul suo linguaggio e soprattutto sulle sue funzioni, in corrispondenza di una collettività specifica che diventava la principale interlocutrice dell'arte. Del resto, proprio l'esperienza della costruzione della Salina suggerirà a Ledoux l'estensione del programma edificatorio, nella progettazione di un'intera comunità che avrebbe dovuto circondare la manifattura vera e propria. *L'Architecture* vedrà infatti il nucleo originario della struttura ripensato urbanisticamente, poiché intorno ad esso verrà sviluppato il disegno di una città, concepita come una comunità perfetta e giustificata ideologicamente nelle pagine del testo. Come Boullée, anche Ledoux, per motivi e in tempi decisamente diversi, ripiegherà sull'elaborazione utopica, nel tentativo di indicare la strada per una realizzazione concreta di uno spazio cittadino moderno, funzionale, salubre e felice.

Ad ogni modo, il primo progetto della Salina, pubblicato per la prima volta all'interno del testo del 1804, resta ancora di difficile datazione, anche se è plausibile ritenere che sia stato concepito tra il marzo 1773 e l'aprile 1774; il secondo fu invece realizzato entro la fine del 1774 e la sua struttura principale, ovvero la pianta semicircolare con alcuni degli edifici più importanti, venne edificata tra il 1775 e il 1778, anno in cui cominciò la produzione, nonostante solo alcuni degli edifici programmati fossero stati effettivamente terminati<sup>7</sup>.

---

7 La produzione nella Salina d'Arc-et-Senans cominciò nell'ottobre 1778 e dopo solo due anni essa arrivò a 19 tonnellate annuali, risultato impressionante nonostante ancora non raggiungessero i risultati sperati di 27 tonnellate. Durante gli anni rivoluzionari la struttura suscitò un intenso

L'incarico della Salina rappresentava una sorta di riconoscimento 'ufficiale' della professionalità di Ledoux, in cui veniva riposta la fiducia per la realizzazione di un'impresa tanto impegnativa. Nel 1773 egli veniva inoltre ammesso alla seconda classe dell'*Académie royale d'architecture*, per la quale aveva invano fatto richiesta già dieci anni prima<sup>8</sup>; tra i vari esponenti dell'istituzione si trovavano proprio in quegli anni Ange-Jacques Gabriel, Jacques-Germain Soufflot, Jean-Rodolphe Perronet, Julien-David Le Roy, Jean Chalgrin, Charles De Wally e Boullée. L'ambita entrata all'*Académie* non si rifletté tuttavia in un coinvolgimento totalizzante nelle sue attività<sup>9</sup>: in effetti Ledoux non partecipò costantemente alle sedute dell'organismo<sup>10</sup>, segnando una notevole distanza dall'attivismo di Boullée, per il quale l'Accademia rappresentava un'importante possibilità per incidere realmente nella trasformazione architettonica francese e nella sua elaborazione teorica. Il riflesso più immediato che la partecipazione ai programmi accademici ebbe sull'attività di Ledoux fu senza dubbio in occasione dei *Prix d'émulation* e *Grand Prix*<sup>11</sup> che lo ispirarono per la composizione di strutture rilevanti della sua architettura. Tali concorsi si fondavano sulla scelta di un soggetto architettonico che i candidati avrebbero dovuto progettare, con particolare interesse verso la dimensione del pubblico, come ad esempio nei concorsi per teatri, municipi, mercati, ospedali, tribunali, ecc.<sup>12</sup>. Ledoux prese ispirazione dai soggetti proposti in queste occasioni per elaborare i propri modelli di 'edifici ideali', che troveranno

---

dibattito, in parte fomentato dall'insofferenza verso la *Ferme générale* che era coinvolta nello sfruttamento della manifattura; le preoccupazioni maggiori riguardavano gli alti costi che la Salina rappresentava per le finanze della Repubblica, in corrispondenza di un ritorno economico che a molti pareva insufficiente. Nel corso della prima metà del XIX secolo furono così avanzate diverse proposte per lo sviluppo della struttura fino a quando nel 1843 essa venne acquistata da Jean-Marie Grimaldi, direttore ormai in pensione della stessa Salina. Grimaldi programmò l'espansione della produzione, che incontrò negli anni l'opposizione di diverse fazioni e soprattutto della comunità urbana di Arc. Tra il 1895 e il 1908 la Salina registrò una progressiva diminuzione produttiva che la porterà alla definitiva chiusura. (Cfr. VIDLER, cit., pp.129-133).

8 «Ensuite, suivant les formes ordinaires pour recueillir le scrutin, a été procédé aux élections de six architectes parmi les aspirans à la place qui vaquera dans la seconde classe, et, suivant l'ordre des scrutins, les nominations ont été les s<sup>rs</sup> Couture, Le Doux, La Guêpière, Peire, Le Dreux et Goundin, et par scrutins suivans ces six architectes ont été choisis les s<sup>rs</sup> Couture, La Guêpière et Le Doux pour être présentés: ainsy l'Académie propose la première classe MM. Brébion, Rousset et Le Roy et pour la deuxième classe les sieurs Couture, La Guêpière et Le Doux.» (Cit. in *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture. (1671-1793). Publiés par Henry Lemonnier*, [procès-verbal du 23 Aout 1773], Paris, Armand Colin, t. VIII, 1924, pp. 167-168).

9 Cfr. GALLET, *Claude Nicolas Ledoux (1736-1806)*, cit. pp. 253-255.

10 Ivi.

11 JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS, «*Les Prix de Rome*»: *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1984; HELEN ROSENAU, «The Engravings of the *Grand Prix* of the French Academy of Architecture», *Architectural History*, n. 3, 1960, pp. 15-180.

12 Soprattutto nel corso degli anni '70 e '80 questi concorsi si inserirono attivamente in quei meccanismi di espansione e ricostruzione edilizia che stavano rendendo Parigi un cantiere estremamente vitale, ma che stavano trasformando radicalmente anche la realtà di molte altre città francesi.

descrizione e giustificazione nelle pagine de *L'Architecture*<sup>13</sup>, ma anche per progettare alcune delle sue opere più interessanti, tra cui il celebre teatro di Besançon, ispirato al programma per una *Salle de spectacle* bandito nel 1775 (e vinto da Pierre Fournierat con un progetto che sembra molto simile a quello di Ledoux, suo maestro), e le prigioni di Aix-en-Provence, ispirate al concorso per le prigioni pubbliche del 1778.

La costruzione di importanti dimore private, l'impresa della Salina e l'entrata nell'*Académie* si ergevano come i successi più evidenti di un uomo che era stato capace di sfruttare la sua posizione all'interno dei circoli *sociables* più eminenti per costruirsi una carriera professionale in continua ascesa. Inoltre, egli era riuscito a instaurare una rete di amicizie, personali e istituzionali, che oltrepassavano i confini della capitale, giungendo nelle zone più 'periferiche' del paese. In particolare, furono tre le città che richiesero i suoi servizi: Besançon, Marsiglia e Aix-en-Provence. Commissionato nell'agosto 1775 il teatro di Besançon fu terminato nella sua struttura principale alla fine del 1776 e inaugurato il 9 agosto 1784, quando restavano ancora incompleti molti decori interni. Esso fu quindi progettato nello stesso periodo dell'impresa della Salina, e come sottolinea Anthony Vidler, questa coincidenza temporale ha una parte rilevante nell'elaborazione di entrambi i lavori<sup>14</sup>. In effetti, oltre alla scelta di organizzare la pianta della Salina intorno a un semicerchio, come la forma della *salle de spectacle*, entrambi rievocanti gli anfiteatri dell'Antichità, esiste un punto di contatto più profondo, che avremo modo di osservare, nella concezione della manifattura e del teatro come microcosmi indipendenti. I due tipi architettonici nascono infatti per una microsocietà che vi lavora, muovendosi e organizzandosi al suo interno; l'architettura deve perciò riuscire a creare un oggetto 'vivibile', dove le funzioni della struttura possano svolgersi efficacemente, attraverso una composizione accessibile e facilmente fruibile. Più di molti altri tipi di edificio, il teatro riesce bene a suggerire l'idea di 'piccola città', dal momento che al suo interno vi si muove una comunità assai complessa, riflesso di quella maggiore che risiede al suo esterno. Come vedremo, il teatro diventa così, nelle stesse intenzioni di Ledoux, il possibile modello di una piccola città e il suo ripensamento corrisponde a un ripensamento generale sull'ambiente urbano

---

13 Ad esempio, la progettazione dei *Bains de la ville de Chaux* fu ispirata a un concorso del 1774, quella de *Cimetière de Chaux* al *Gran Prix* del 1785 per un *monument funèbre*, il mercato pubblico a un *Prix d'émulation* del 1784, la chiesa al *Grand Prix* del 1781 per una cattedrale per la capitale e a due concorsi (1782 e 1786) per una medesima struttura pensata per una città portuale. (Cfr. VIDLER, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, cit., pp.139-140).

14 Ivi, p. 162.

nel suo rapporto con la collettività. Se ancor prima dell'esperienza di Besançon Ledoux si era già confrontato con un altro teatro, per la città di Marsiglia, soltanto nelle pagine de *L'Architecture* egli riuscirà a dare pienamente forma alle sue intuizioni sul valore del teatro come istituzione e come luogo fisico, spostando il discorso ora sul piano del reale o su quello dell'immaginario.

Nello stesso periodo, Ledoux cominciava a elaborare alcuni progetti per Aix-en-Provence, che lo vedranno occupato lungamente, senza tuttavia un ritorno concreto, dal momento che la costruzione vera e propria troverà numerosi ostacoli sia negli ultimi anni dell'*Ancien Régime* sia in epoca rivoluzionaria, durante la quale proverà invano a riprendere i lavori. Ledoux pensò così alla ricomposizione del *Palais de justice*, delle prigioni, il *Palais Comtale* e la *Tour du trésor e de l'horologe*, al tempo disordinatamente inseriti in un complesso edilizio ormai desueto. Sebbene tali edifici siano rimasti nella sfera della possibilità, dell'idea irrealizzata, ancora una volta l'architetto dava prova di una straordinaria capacità di adattamento e soprattutto di grande versatilità progettuale grazie alla quale aveva potuto passare dalle esperienze nel campo privato a impegni più consistenti in campo pubblico. Le due dimensioni non si escludono e, contrariamente a Boullée, per il quale l'approdo all'architettura pubblica segnò l'abbandono di quella privata, in parallelo anche a un certo tipo di maturazione ideologico-teorica, Ledoux non considerò mai in opposizione le due possibilità di progettazione, dedicandosi all'una e all'altra, talvolta anche allo stesso tempo, lungo tutta la sua carriera.

La grande varietà nel tipo di commissioni accettate da Ledoux è il segno della sua notevole versatilità progettuale, che si accompagna però anche a una concezione dell'arte architettonica in parte distante da quella di Boullée. Se per entrambi, l'architettura rappresenta un'importante possibilità di trasformazione del reale che la rende un'arte sociale, essi discordano sulla dimensione entro cui inscrivere tale valore sociale, che solo per Ledoux abbraccia tanto la sfera pubblica quanto quella privata; e diversamente da Boullée, Ledoux ritiene che la progettazione a scopi privati rappresenti una possibilità di espressione artistica che vale la pena approfondire, al pari delle imprese pubbliche. Certamente però il suo coinvolgimento in opere private rispondeva anche a spinte prettamente personali, nel desiderio di rispondere alle esigenze manifestate da quella di cerchia di protettori e amici entro cui stava costruendo il proprio successo. La carriera professionale era per Ledoux una scelta di vita che poteva esprimersi liberamente soprattutto nella progettazione a scopi concretamente edificatori,

mentre la riflessione teorica si prospettava come un'opzione in qualche modo secondaria in cui si immergerà solo negli anni di semi-inattività del periodo rivoluzionario.

Nella seconda metà degli anni '70, continuamente in movimento per il controllo dei cantieri della Salina, a Besançon e a Marsiglia, Ledoux proseguì la sua attività nell'ambito dell'edilizia privata, rispondendo alle richieste di una clientela numerosa e potente. Tra gli edifici concepiti negli anni successivi alla sua nomina come *Commissaire aux Salines de Lorraine et Franche-Comté*, emerge la più grande commissione privata di Ledoux, ovvero l'*hôtel* parigino per Georges-Tobie Thélusson, residente della Repubblica di Genova, costruito tra il 1778 e il 1781.

Nonostante l'interesse per l'architettura privata, Ledoux fu comunque coinvolto in maniera sempre più consistente nei lavori per quella pubblica: se le costruzioni teatrali o i progetti rimasti irrealizzati per l'apparato giudiziario di Aix-en-Provence o ancora l'edificazione del municipio per Neuchâtel (1784), rimangono delle composizioni di vitale importanza per la comprensione della poetica architettonica di Ledoux, le imprese che più lo coinvolsero segnandone la fortuna, e la sfortuna, furono senza dubbio i lavori per la Salina e quelli per i *Propylées* di Parigi, ovvero per quel *Mur des Fermiers généraux*, la cui problematicità è stata già rilevata.

Nel maggio 1784 Ledoux, architetto 'favorito' di Charles Alexandre de Calonne, *Contrôleur générale des finances* (1783-1787), e della *Ferme générale*, venne incaricato di preparare un progetto per una delimitazione urbana finalizzata a scopi fiscali<sup>15</sup>. Veniva così pensata la cinta muraria lunga quasi 24 chilometri per delimitare circa 3300 ettari di spazio urbano; all'intersezione con le strade di entrata, di diversa importanza e dimensioni, veniva collocate 45 *Barrières*, o *pavillons de perception*, 45 porte dove lavoravano e alloggiavano i dipendenti delle *Ferme générale* incaricati della riscossione delle imposte. La realizzazione del progetto dovette affrontare numerosi ostacoli, prime fra tutte le accuse di prosciugamento economico che il cantiere implicava, rivolte allo stesso Ledoux a seguito della caduta di Calonne nell'aprile del 1787<sup>16</sup>, ma anche le

---

15 Nel 1670 erano state demolite le mura fatte costruire da Louis XIII, ma poiché una delimitazione dell'area urbana era necessaria a scopi di tassazione nel 1672 viene eretto un perimetro in legno con porte di entrata alla città dove venivano riscosse le imposte. Tuttavia, un rapporto del 1782 compilato da Antoine Lavoisier metteva in luce la perdita di una somma considerevole di imposte per frodi o semplicemente mancanza di sorveglianza. Si fa quindi spazio la proposta di ricostruire un muro permanente e lo stesso Lavoisier pensa alla delimitazione della città in un'ottica sia di politica fiscale sia di controllo della criminalità. Durante il primo anno dell'amministrazione di Calonne, il piano di Lavoisier viene ripreso come parte di un programma di riorganizzazione generale dei *faubourgs*. (Cfr. VIDLER, cit., pp. 209 e sgg.).

16 La disgrazia di Calonne si rifletté momentaneamente sulla carriera di Ledoux, che per qualche tempo



numerose critiche sia sul piano stilistico, sia sotto il profilo economico-sociale, rappresentando quella cinta muraria l'affermazione di una separazione netta tra l'esterno e l'interno, tra la campagna e la città, in termini tanto fisici quanto, soprattutto, fiscali. Le *Barrières*, che entreranno a far parte dell'elaborazione teorico-letteraria di Ledoux, verranno per la maggior parte distrutte dalla Rivoluzione, per essere poi riproposte sotto tutt'altra veste dalla delimitazione urbana fatta erigere da Adolphe Thiers tra 1841 e 1848.

Le implicazioni della Rivoluzione si riflettono solo gradualmente sull'esperienza biografica di Ledoux, la cui 'caduta' non è immediata; egli manifestò anzi, nei primi tempi, una cauta simpatia verso gli eventi in corso, prendendo parte ad alcuni circoli aristocratici moderatamente riformatori, in particolare il *Club des Valois*, creato nel febbraio 1789 cui parteciparono, tra gli altri, il *duc* d'Orléans, Sieyès, La Fayette, Talleyrand, Condorcet. Allo stesso tempo però, soprattutto nell'opinione parigina, il coinvolgimento attivo nella costruzione delle *Barrières* costituiva motivo di imbarazzo sia sotto il profilo puramente 'ideologico' sia sotto quello prettamente economico, giacché quel cantiere, ancora incompiuto, pesava enormemente sulle finanze statali.

Inoltre, su proposta dell'*abbé* Gregoire e di Jacques-Louis David, nel 1793 le *Académies royales* vennero soppresse; se l'abolizione delle precedenti istituzioni per le arti fu decisa dalla *Convention*, la proposta di un altro modello organizzativo scaturì da una sorta di associazionismo spontaneo che aveva visto radunarsi numerosi artisti francesi già nel corso del 1790, in quella che viene chiamata *Commune générale des Arts*. Quest'ultima, tenterà di sostituirsi lentamente alle *Académies*, almeno ufficiosamente, fino a quando non venne soppressa a sua volta per decreto della *Convention* e sostituita dalla *Société populaire et républicaine des Arts* nel dicembre 1793<sup>17</sup>. Di fronte a tale sconvolgimento istituzionale anche nel campo artistico, Ledoux preferì tenersi in disparte, consapevole del disagio che la sua carriera, le sue opere e le sue relazioni personali implicavano; non partecipò dunque a nessuna fase della ricomposizione di una struttura alternativa al sorpassato modello accademico e, suo malgrado, fu escluso dall'accesso all'*Institut national des sciences et des arts*, fondato il 25 ottobre 1795 per decreto della *Convention*.

---

sembrò non beneficiare più dell'accoglienza entusiastica dell'opinione pubblica. Ad ogni modo riuscì a distaccare presto la sua immagine da quella del caduto *Contrôleur des finances*, riconquistando la sua fama.

17 CLAUDETTE HOULD, «Les Beaux-Arts en révolution: au bruit des armes les arts se taisent!», *Études françaises*, vol. 25, n. 2-3, 1989, p. 193-208.

Del resto, il diffuso malessere verso quell'architetto la cui carriera era percepita come alquanto compromettente aveva trovato risposta il 29 novembre 1793, quando Ledoux venne arrestato *pour aristocratie* e incarcerato nella prigione della *Force*. L'importanza delle sue amicizie influenzava ora negativamente il corso della sua vita e, considerato esponente '*dangereux*' di quanto la nuova epoca cercava di superare, Ledoux si trovava ora in difficoltà a causa di quelle stesse conoscenze che lo avevano precedentemente avvantaggiato.

Fu tuttavia risparmiato dalla ghigliottina e liberato, ma l'isolamento nel quale la Rivoluzione lo aveva relegato era ormai inappellabile; da qui il ripiegamento verso l'elaborazione teorica e la composizione dello scritto *L'Architecture*, frutto di un profondo ripensamento del lavoro di tutta una vita, opera di notevole spessore culturale che è stata finora considerata subordinandola a un interesse principalmente architettonico e che ora ci proponiamo di leggere all'interno di un contesto intellettuale in movimento, di cui è intrisa e che in parte contribuisce a modellare.

Claude-Nicolas Ledoux morì a Parigi il 19 novembre 1806. Rimasto vedovo dal 1792, lasciava i suoi beni alla figlia Alexandrine-Euphrasie e all'architetto Pierre-Alexandre Vignon. Il funerale venne celebrato il 21 novembre presso Saint-Laurent e vi parteciparono numerosi artisti, intellettuali e architetti della città, accompagnando l'*architect maudi* fino al cimitero di Montmartre. Il 26 novembre venne inventariata la sua ultima abitazione in rue d'Orléans: insieme a diversi ritratti di famiglia, preziose bottiglie di vino e argenteria, Ledoux aveva mantenuto in modo piuttosto disordinato una biblioteca le cui dimensioni sembrano particolarmente ridotte rispetto a quelle di Boullée o De Wailly; da rilevare però la presenza della *Philosophie de la nature* di Delisle de Sales<sup>18</sup>, delle opere di Alexis Piron, dell'*Histoire générale des voyages* di Alexandre Deleyre<sup>19</sup>, dell'*Histoire des deux Indes* dell'abbé Reynal<sup>20</sup>, della *Bibliothèque universelle des romans* (1775-1789), di alcune opere in italiano, fra cui compaiono quelle di Torquato Tasso, ed infine di 30 volumi di architettura tra cui le teorizzazioni di Jacques-François Blondel.

---

18 JEAN-BAPTISTE-CLAUDE DELISLE DE SALES, *De la philosophie de la nature ou Traité de morale pour l'espèce humaine tiré de la philosophie et fondé sur la nature*, Amsterdam, Askstée et Merkus, 1770.

19 ALEXANDRE DELEYRE, *Histoire générale des voyages, ou Nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et par terre, qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues de toutes les nations connues*, lieux divers, éd. Divers, 1746-1801.

20 GUILLAUME-THOMAS RAYNAL, *Histoire philosophique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, Amsterdam, 1770.

## ***2.2 L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation***

Se per Boullée la teoria architettonica si manifesta come interesse specifico sviluppato nell'arco di tutta la sua carriera, distinguendosi anzi per una fondamentale autonomia sviluppata rispetto al coinvolgimento in operazioni prettamente edili, nel caso di Ledoux essa sembra articolarsi come un ripiegamento, come il segno di una sconfitta professionale determinata dal sopravanzare della Rivoluzione che, privandolo di commissioni, lo avvicina alla definitiva sistemazione del testo e alla sua pubblicazione, a proprie spese, nel 1804. Proprio per questo, se la limitatezza dell'attività costruttiva di Boullée facilita la lettura dell'*Essai* in senso ampiamente intellettuale, in parte svincolato dall'esperienza concreta del suo autore, al contrario, l'indagine intorno a *L'Architecture* è resa inevitabilmente più complessa dall'intreccio tra progettazione reale e riflessione teorica, che caratterizza l'esperienza di Ledoux.

Inoltre, non soltanto furono differenti le occasioni che ispirarono i progetti di entrambi, ma soprattutto si registra una forte lontananza tra l'impianto teorico su cui è fondato l'*Essai* da quello del testo di Ledoux. Tale divario prende forma su due livelli: si tratta innanzi tutto di una diversità 'linguistico-narrativa', poiché le scelte lessicali, il registro e lo svolgimento argomentativo rendono alquanto distanti i due discorsi; ma anche di una differenziazione strutturale, dal momento che le giustificazioni filosofiche che ne stanno alla base, pur non ponendosi tra loro in netta contrapposizione, sono da collocarsi su piani distinti e parzialmente incomparabili.

Ciò nonostante, entrambi i testi giungono a considerazioni particolarmente vicine in rapporto ad alcuni nodi critici e, alla fine, per quanto i due autori scelgano di concentrare l'impegno teorico su riflessioni appartenenti a piani intellettuali differenti, i loro lavori possono essere letti come due volti della stessa medaglia, due tracce di nuova strada aperta alla possibilità architettonica, mediata da una riflessione sulla città e sul valore dei suoi spazi pienamente settecentesca.

### *Elaborazione dell'opera*

La composizione di uno scritto teorico costituisce di per sé un problema, non essendo affatto un'operazione scontata, cui si dedicavano tutti gli architetti, ma costituendo una

precisa scelta culturale, il cui prodotto poteva o meno avere una ricaduta di tipo squisitamente professionale. Tuttavia, se sono chiare le intenzioni di Ledoux nella pubblicazione finale dell'opera, monumento giustificativo e celebrativo di se stesso, ma anche unico strumento per poter esternare una maturazione architettonica che avrebbe potuto esplicitarsi solo attraverso l'espressione scritta, di meno evidente comprensione sono quelle che stanno alla base delle prime versioni redazionali. In effetti, i diversi momenti compositivi de *L'Architecture* mostrano il susseguirsi di diverse fasi meditative e, soprattutto, di ragioni fondamentali.

La dilatazione dei tempi di redazione, che occupano circa un trentennio, si riflette in maniera consistente sulla coerenza e linearità dell'argomentazione, penalizzata dall'ingombrante presenza di discordanze, incongruenze e ambiguità di alcuni passaggi che sembrano essere stati pensati in momenti distinti. In effetti, se l'elaborazione de *L'Architecture* registra una decisiva accelerazione durante il periodo rivoluzionario, portando alla pubblicazione conclusiva, l'inizio della vicenda compositiva deve essere anticipato alla prima metà degli anni '70, quando Ledoux faceva incidere alcuni dei suoi primi lavori, presentando alcune raccolte di tavole dei suoi lavori, già realizzati o ancora nella sola fase progettuale (1773). La preparazione delle incisioni, divenuta presto un'occupazione cui Ledoux si dedicò con scrupolo quasi maniacale, era stata affidata alle cure di numerosi artisti<sup>21</sup> e lasciata priva di spiegazioni testuali. Offerte poi ad amici e protettori, le tavole in questione sembrano giustificare un'intenzione primariamente divulgativa, interessata all'elezione all'*Académie royale d'architecture*, ma soprattutto alla formazione di un consenso intorno al proprio talento da parte di un pubblico di cui si auspicava l'ampliamento, all'interno di una costruzione consapevole delle proprie future possibilità di carriera.

Se la circolazione di tali raffigurazioni iconografiche dei propri progetti costituisce il nucleo primo de *L'Architecture*, non sembra che nel corso degli anni '70 Ledoux avesse maturato un bisogno di argomentazione descrittiva delle proprie scelte progettuali tale da indurlo a ritenere la composizione di un vero e proprio trattato come un'operazione necessaria all'espressione della propria riflessione architettonica. Neanche la pubblicazione di un'opera contenente tutte le sue produzioni sembra ancora profilarsi, confermando l'ipotesi di una selezione dei progetti migliori nella raccolta del 1773 a scopi prettamente lavorativi, ovvero tesi a porre le basi su cui costruire una fortuna

---

21 Fra i molti incisori che si occuparono delle tavole di Ledoux troviamo ad esempio Sellier, Pierre-Gabriel Berthault, Edme Bovinet, Joseph e Charles-Nicolas Varin, N.-F.-J. Masquelier le Jeune Nicolas Ransonette. (GALLET, cit., pp. 222-226).

professionale da sviluppare nell'attività architettonica concreta.

Ciò nonostante, sebbene si trattasse ancora di un insieme di disegni presentati come tali e scissi da un testo in qualche modo descrittivo, queste prime raccolte restano alla base della prima versione di un'opera che, nel 1789, Ledoux intitola *L'Architecture de C.-N. Ledoux. Collection qui ressemble tous les bâtiments employés dans l'ordre sociale*, ancora lontana dall'elaborazione proposta nel 1804. Con notevole scarto nei tempi di composizione, nel 1797 si hanno nuove notizie sull'elaborazione teorica di Ledoux, che è tornato sulla raccolta del 1789 per ampliare la parte descrittiva di accompagnamento alle tavole e, plausibilmente, per approfondire alcuni nodi critici della sua meditazione architettonica, ma soprattutto, per lasciare maggiore spazio a una riflessione più ampia sulle proprie esperienze e sul valore stesso della propria arte. In questi ultimi anni del secolo l'impresa si definisce in un titolo provvisorio, rapidamente messo da parte, *Architecture pratique de C.-N. Ledoux*, che esplicitava l'origine contingente di progetti presentati, ovvero la loro formazione all'interno di un'esperienza professionale direttamente coinvolta in concreti lavori edili.

Nel 1801 Ledoux avrebbe scartato altri due titoli fortemente evocativi, *Museum architectural* o *Architecture sentimentale*<sup>22</sup>, testimonianza di un approfondimento del testo che avrebbe a questa data perso gran parte delle originarie intenzioni di argomentazione architettonica, per diventare testimonianza letteraria della vita e delle riflessioni più profonde del suo autore.

La composizione del libro e la raccolta delle tavole può dirsi infine conclusa nel 1803, quando Ledoux stampò il *Prospectus*, nel quale annunciava la pubblicazione di quattro volumi di architettura<sup>23</sup>: il primo avrebbe dovuto raccogliere le tavole relative alla Salina, ai progetti 'ideali' e al teatro di Besançon; il secondo avrebbe ruotato intorno ad alcuni importati lavori per commissioni private, come le tenute di Maupertius, di Bénouville, o il padiglione per M<sup>lle</sup> Guimard; il terzo avrebbe invece presentato gli studi per M<sup>me</sup> du Barry e per l'*Hôtel Thélusson*; infine il quarto avrebbe dovuto comprendere i progetti per la città di Aix-en-Provence e il *magasin* de la rue Saint-Denis.

Dei quattro volumi promessi al pubblico, solo il primo trovò effettiva pubblicazione nel testo del 1804: «*L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation par C.-N. Ledoux. Exegi monumentum. Tome premier, de l'imprimerie de H.-*

---

22 *Architecture sentimentale, contenant tous les genres d'édifices connus dans l'ordre sociale.*

23 Ledoux spedì inoltre il *Prospectus* a diverse *sociétés savantes* e alle autorità di Aix-en-Provence, nel tentativo di convincerle a riaprire i cantieri per i progetti da lui disegnati ma mai realizzati in quella città.

L. Perronneau. Paris, chez l'auteur, rue Neuve-d'Orléans, MDCCCIV»<sup>24</sup>. Un secondo libro verrà curato postumo da Daniel Ramé nel 1847; tuttavia, l'arbitrarietà nella scelta delle tavole da inserire rende quest'ultima pubblicazione alquanto deviante<sup>25</sup>.

*Da l'«Architecture pratique» all'interazione tra arte, «mœurs» e «législation»*

L'evoluzione redazionale del primo volume è in parte testimoniata dall'indecisione sulla scelta del titolo e quello infine adottato presenta un interessante cambiamento di prospettiva su cui vale la pena soffermarsi. L'ipotesi del 1797, *Architecture pratique de C.-N. Ledoux*, veniva probabilmente formulata in un momento in cui la versione del testo si presentava ancora come apparato esplicativo da affiancare ai disegni dei progetti, per renderli comprensibili; l'aggettivo *pratique* suggerisce inoltre il desiderio di presentare una serie di lavori realmente concretizzati, in un'ottica di pubblicizzazione della propria opera che sembra subordinata alla riabilitazione del proprio nome: gli edifici che Ledoux intendeva mostrare erano sì costruzioni pensate per le esigenze della monarchia *Ancien Régime*, della sua corte e dei suoi apparati, ma possedevano pregi estetici ancora condivisibili, che l'opinione pubblica poteva apprezzare, sollecitandone la riproposizione.

La scomparsa dell'attributo *pratique* nella seconda opzione e nella terza conduce invece il discorso verso una possibilità architettonica che, senza ignorare la dimensione del reale, abbraccia ora anche quella 'ideale'. In questa fase, a tre anni dalla pubblicazione del 1804, l'elaborazione dell'opera doveva in qualche modo aver raggiunto una certa maturazione argomentativa, attraverso la proposizione di una collezione di progetti

24 L'opera veniva originariamente dedicata all'imperatore Paolo I di Russia, che aveva visitato Parigi e aveva apprezzato le costruzioni di Ledoux per M<sup>lle</sup> Guimard; a seguito dell'assassinio del sovrano nel 1801, fu riformulata per il figlio Alessandro I: «À sa Majesté Empereur de toutes les Russies / Les Scythes attaqués par Alexandre de Macédoine, jusques au milieu des déserts et des rochers qu'ils habitaient, dirent à ce conquérant: Tu n'es donc pas un dieu, puisque tu fais du mal aux hommes! / Toutes les peuples de la terre diront à l'Alexandre du Nord: vous êtes un homme! Puisque vous voulez bien accueillir un système sociale, qui contribuera au bonheur du genre humain.» (LEDoux, Paris, chez l'auteur, rue Neuve-d'Orléans, 1804).

25 Dalla ricostruzione proposta da Michel Gallet apprendiamo che Ledoux affidò a Pierre Vignon il materiale necessario alle pubblicazioni successive annunciate nel *Prospectus*. Le ragioni che portarono Vignon a disattendere le richieste di Ledoux restano ignote, ma ancora nel 1818 sembrava esserci una certa attesa per gli altri tre volumi de *L'Architecture*, e ad esempio un redattore degli *Annales des Bâtiments et des arts* scriveva a proposito dell'opera di Ledoux: «Il paraît que les planches des trois autres volumes sont restées entre les mains de M. Vignon, architecte, exécuteur testamentaire de l'auteur. Nous ne savons pas pourquoi il néglige de les publier...» (cit. in GALLEY, *Claude Nicolas Ledoux*, cit., p. 225). In circostanze ancora poco chiare Daniel Ramé venne in possesso dell'eredità di Ledoux, con la quale nel 1846 comporrà una raccolta di 230 tavole offerta alle stampe come secondo e terzo volume de *L'Architecture*, sebbene la scelta delle *planches* fosse del tutto arbitraria rispetto alle intenzioni dell'architetto. Nel 1847 infine, lo stesso Ramé, in collaborazione con il libraio Lenoir curò un'edizione parigina del testo di Ledoux in due volumi, ognuna contenente 150 incisioni, dal titolo, *Architecture de C.-N. Ledoux*, Paris, Lenoir, 1847.

selezionati non in base alla loro effettiva realizzazione ma per comporre un *corpus* architettonico, filosoficamente strutturato intorno alla concezione degli edifici del teatro di Besançon, della Salina d'Arc-en-Senans e della città di Chaux, pensata come sviluppo della manifattura. Realtà e ideale si mescolano così sia nella scelta dei soggetti, sia nelle incisioni atte a rappresentarli, come si ricava da una delle tavole più celebri associate al teatro di Besançon (figg. 32-33, pl. 113-117)<sup>26</sup> che mostra subito la sua drammatica mediazione tra la sfera della progettazione concreta e quella dell'immaginario. Proprio l'oscillazione tra le due dimensioni, percepibile nel corso di tutta l'opera, attenua le intenzioni divulgative che avevano fino ad allora ispirato la composizione del lavoro e diventa preponderante il desiderio di mostrare la progettazione come espressione di un *esprit* culturalmente profondo, che il testo è chiamato a svelare. Quanto poi tale traslazione intenzionale sia il frutto di una sfiducia nell'eventualità di una riabilitazione professionale o piuttosto il risultato di una meditazione approfondita sulla natura e le potenzialità dell'architettura resta un nodo che ci promettiamo di sciogliere, ma pare al momento interessante notare come lo scivolamento nell'ideale sia la prima tappa fondamentale per la costruzione di un discorso sull'architettura intesa come arte complessa, al di là dei limiti imposti dai meccanismi e dalle contingenze legate all'edificazione vera e propria. Per quanto gli interessi personali di Ledoux restino sempre al centro delle sue preoccupazioni, per quanto egli desidererà sempre riprendere l'attività costruttiva, la sua ultima opera è una notevole testimonianza letteraria di riflessione sull'architettura, che permette l'accesso a un contesto intellettuale più ampio, di interessante problematicità.

Le due ipotesi per il titolo avanzate nel 1801, *Museum architectural* o *Architecture sentimental*, indicavano un percorso diverso rispetto ai precedenti e in entrambe si suggeriva l'articolazione di un'elaborazione architettonica su basi nuove. Nel primo caso ciò che si proponeva non era più una 'collezione', una 'raccolta' di tavole accuratamente ordinate ed eventualmente descritte, ma un 'museo architettonico', un museo creato intorno ad alcuni modelli progettuali che nell'insieme sostenessero lo sviluppo di un pensiero reso in forma letteraria. Il secondo titolo del 1801 registra invece il trasferimento del discorso su una dimensione filosofica, giacché vi viene indicata la possibilità di una comprensione dell'architettura come arte 'sentimentale', ovvero generata da una gnoseologia creativa fortemente legata all'empirismo

---

26 Per le incisioni verrà sempre indicata con «fig.» la numerazione dei disegni riprodotti in appendice e con «pl.» le *planches* corrispondenti nell'edizione di riferimento de *L'Architecture*.

settecentesco. Entrambe le opzioni aprivano la strada a uno scenario intellettuale più ampio, dove l'architettura rimaneva protagonista, senza tuttavia prescindere dalla dilatazione del ragionamento e dall'abbandono di una ricerca sullo stile e la composizione che ispirava ancora i tradizionali trattati architettonici.

Il titolo con cui apparve l'opera, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, si poneva quale sintesi dei precedenti, specchi delle varie fasi redazionali; esso era il risultato ultimo di una riflessione sull'architettura che abbandonava ogni tentativo di vera e propria teorizzazione sull'arte in questione per sconfinare in un'espressione letteraria complessa e multiforme.

Innanzitutto si registra la comparsa nel titolo di due termini chiave che identificano l'opera, *mœurs* e *législation*: la riflessione sull'architettura trova in tale specificazione non soltanto una guida verso un terreno culturale più vasto, ma anche la sua stessa giustificazione, giacché vengono sottolineati i limiti delle passate manifestazioni teoriche del genere e affermato il valore della progettazione in rapporto ai meccanismi regolanti l'aggregazione sociale, o quanto meno in relazione a fondamentali parametri entro cui parte dell'elaborazione intellettuale settecentesca ne andava articolando la comprensione. Del resto, l'idea di *mœurs* costituisce un elemento essenziale della cultura illuminista, che osserva le abitudini dei popoli (o almeno della loro idealizzazione) come specchio di una *civilisation* il cui significato nell'evoluzione umana costituisce un nodo cruciale della riflessione settecentesca. Com'è noto, la questione della *civilisation*, percorre il Settecento europeo come problema irrisolto, talvolta formulato in maniera sicura e ben definita, talvolta aperto alla polemica e ambiguità. Al centro del dibattito resta la comprensione della natura umana che, riconosciuta nella sua universalità, è riportata all'interno di un percorso evolutivo in qualche modo omogeneo, di cui i popoli 'selvaggi' sembravano offrire i modelli originari, e di cui l'uomo *police* sembrava rappresentare la fase ultima di un raffinamento generale dei costumi<sup>27</sup>. Eppure, tale interpretazione costituisce un problema nel momento in cui viene messo in discussione il principio di unicità

---

27 Si fa qui riferimento a quella teoria degli stadi evolutivi dell'umanità che nella riflessione di Adam Ferguson (*An Essay on the History of Civil Society*, 1767) trova sistematica argomentazione, poi riproposta e ampliata nel *The Wealth of Nations* di Adam Smith (1776). Se i filosofi scozzesi elaborarono una visione umana come un cammino caratterizzato da diverse fasi, a loro volta qualificate sulla base delle 'modalità di sussistenza', la questione appartiene in realtà a un momento intellettuale più ampio, geograficamente e culturalmente, per il quale si rimanda almeno a: RONALD L. MEEK, *Social Science and the Ignoble Savage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976; ALAIN TESTART, «La question de l'évolutionnisme dans l'anthropologie sociale», *Revue française de sociologie*, vol. 33, 1992, pp. 155-187.



evolutiva, ovvero la possibilità di un unico percorso di sviluppo e quindi di un unico risultato finale. Oscillando tra universalismo e relativismo, la *civilisation* in quanto tale viene allora messa al centro di un discorso complesso, su cui intervengono numerosi fattori, come quelli storici e climatici, ma su cui soprattutto è possibile agire attraverso alcuni strumenti che trovano proprio nella *législation* il loro punto di riferimento.

Fondamentale sembra quindi l'interpretazione dei *mœurs* offerta da Diderot nell'*Encyclopédie*, dove essi venivano considerati come le azioni compiute dagli uomini, suscettibili di essere regolate e indirizzate e, per quanto l'influenza di fattori oggettivi come il clima non dovesse essere affatto sottovalutata, alla loro radice restavano la religione, le leggi, l'educazione<sup>28</sup>, le convenzioni sociali<sup>29</sup>, la storia e, infine, la costituzione politica, che riconduce il discorso sui *mœurs* all'interno di un più ampio discorso sulle possibilità evolutive dell'uomo in presenza di condizioni materiali di libertà<sup>30</sup>. Indipendentemente dalle condizioni generali, tali azioni compiute dagli uomini potevano però essere orientate, eventualmente raffinate e sviluppate, così da porre alla radice della questione il concetto di *modification*, il cui ruolo centrale era

---

28 «L'éducation des enfants sera pour le *législateur* un moyen efficace pour attacher les peuples à la patrie, pour leur inspirer l'esprit de communauté, l'humanité, la bienveillance, les vertus publiques, les vertus privées, l'amour de l'honnête, les passions utiles à l'état, enfin pour leur donner, pour leur conserver la sorte de caractère, de génie qui convient à la nation. Par-tout où le *législateur* a eu soin que l'éducation fut propre à inspirer à son peuple le caractère qu'il devoit avoir, ce caractère a eu de l'énergie & a duré long-tems. Dans l'espace de 500 ans il ne s'est presque pas fait de changement dans les mœurs étonnantes de Lacédémone. Chez les anciens Perses l'éducation leur faisoit aimer la monarchie & leur lois; c'est sur-tout à l'éducation que les Chinois doivent l'immutabilité de leurs mœurs; les Romains furent long-tems à n'apprendre à leurs enfans que l'Agriculture, la science militaire & les lois de leur pays; ils ne leur inspiroient que l'amour de la frugalité, de la gloire & de la patrie; ils ne donnoient à leurs enfans que leurs connoissances & leurs passions.» («Législateur», in *Encyclopédie*, t. IX, Neufchastel, chez Samuel Faulche, 1765).

29 «...sont des usages établis pour rendre plus doux le commerce que les hommes doivent avoir entre eux. Elles sont l'expression des *mœurs*, ou seulement l'effet de la soumission aux usages. Elles sont par rapport aux *mœurs*, ce que le culte est par rapport à la religion; elles les manifestent, les conservent, ou en tiennent lieu, & par conséquence elles sont dans les sociétés d'une plus grande importance que les moralistes ne l'ont pensé.» (DENIS DIDEROT, «Manières», in *Encyclopédie*, t. X, Neufchastel, chez Samuel Faulche, 1765).

30 Diderot definiva infatti i *mœurs* come le «actions libres des hommes, naturelles ou acquises, bonnes ou mauvaises susceptibles de règle & de direction. Leur variété chez les divers peuples du monde dépend du climat, de la religion, des lois, du gouvernement, des besoins, de l'éducation, des manières & des exemples. A mesure que dans chaque nation une de ces causes agit avec plus de force, les autres lui cedent d'autant. (...) dans une république qui ne peut substister que du commerce d'économie, la simplicité des *mœurs*, la tolérance en matière de religion, l'amour de la frugalité, l'épargne, l'esprit d'intérêt & d'avarice, devront nécessairement dominer. Dans une monarchie limitée, où chaque citoyen prend part à l'administration de l'état, la liberté y sera regardée comme un si grand bien, que toute guerre entreprise pour la soutenir, y passera pour un mal peu considérable; les peuples de cette monarchie seront fiers, généreux, profonds dans les sciences & dans la politique, ne perdant jamais de vue leur privilèges, pas même au milieu du loisir & de la débauche. Dans une riche monarchie absolue, où les femmes donnent le ton, l'honneur, l'ambition, la galanterie, le goût des plaisirs, la vanité, la mollesse, seront le caractère distinctif des sujets; & comme ce gouvernement produit encore l'oisiveté, cette oisiveté corrompant les *mœurs*, fera naître à leur place la politesse des manières.» (DIDEROT, «Mœurs», in *Encyclopédie*, t. X, cit.).

confermato dallo stesso Diderot nell'*Encyclopédie*:

L'homme libre ou non, est un être qu'on *modifie*. Le *modificatif* est la chose qui modifie; le *modifiable* est la chose qu'on peut *modifier*. (...) Il n'y a point de causes qui n'ayent son effet; il n'y a point d'effet qui ne *modifie* la chose sur laquelle la cause agit. Il n'y a pas un atome dans la nature qui ne soit exposé à l'action d'une infinité de causes diverses; il n'y a pas une de ces causes qui s'exercent de la même manière en deux points différens de l'espace: il n'y a donc pas deux atomes rigoureusement semblables dans la nature. Moins un être est libre, plus on est sûr de le *modifier*, & plus la *modification* lui est nécessairement attachée. Les *modifications* qui nous ont été imprimée, nous changent sans ressource, & pour le moment, & pour toute la suite de la vie, parce qu'il ne se peut jamais faire que ce qui a été une fois tel n'ait pas été tel.<sup>31</sup>

Idea del XVII secolo, il legame tra *mœurs* e *législation* assume una valenza tanto più rilevante quanto maggiore è l'ottimistica fiducia nelle possibilità di un perfezionamento umano cui può positivamente auspicare ogni tentativo di riforma. Quest'ultima trova nelle leggi lo strumento più immediato per l'effettiva trasformazione, tanto della cornice sociale e politica, quanto di quella 'comportamentale'. La possibilità di intervento sull'uomo da parte delle leggi è allora da intendersi all'interno di un processo di 'incivilimento' ed educazione il cui unico fine è il raggiungimento di un *bonheur* che si vuole estendere al maggior numero di individui e all'insieme della comunità.

Come già per Boullée, simile prospettiva è anche quella di Ledoux, che proprio nell'accostare i concetti di *art*, *mœurs* e *législation* afferma la possibilità di una considerazione dell'architettura come parte di un processo cognitivo ed evolutivo più complesso, di cui essa è espressione specifica, ma anche strumento privilegiato; e in effetti, i *mœurs* e la *législation* cui si riferisce indicano non tanto il contesto entro cui può esprimersi la sua architettura, quanto piuttosto il punto di arrivo dei processi sociali e culturali innescati dalla stessa. Il programma architettonico di Ledoux prevede infatti una radicale rivalutazione dell'arte in senso civico-morale, il cui potere è da assimilare a quello della legislazione. Scopo della sua opera è così l'elaborazione di un'architettura che, diventata arte sociale è in grado di agire sull'uomo, determinandone il benessere, in maniera analoga alle intenzioni manifestate da quanti avevano avanzato progetti di riforma, specifica o generale, con l'unico obiettivo di migliorare le condizioni effettive, agendo su quella possibilità di perfezionamento umano che si riteneva universale<sup>32</sup>.

31 DIDEROT, «Modification», in *Encyclopédie*, t. X, cit.

32 Problema complesso nella cultura illuminista, il principio di 'perfezionamento' viene così illustrato nell'*Encyclopédie* nella voce «perfectionner», definita come l'azione di «corriger ses défauts, avancer vers la perfection; rendre moins imparfait. On se *perfectionne* soi-même; on *perfectionne* un ouvrage. L'homme est composé de deux organes principaux; la tête organe de la raison, le cœur,

«L'Architecture» di Ledoux e il trattato architettonico

Per quanto Ledoux non abbandoni mai completamente l'interesse verso quelle questioni stilistiche che avevano caratterizzato le formulazioni dei teorici precedenti, come per Boullée, il centro del discorso diventa la creazione artistica e il suo ruolo all'interno della collettività. Proprio per questo, i fulcri della sua argomentazione ruotano intorno a due elementi chiave: da una parte il dialogo tra realtà e immaginazione, dall'altra parte la circoscrizione degli elementi prodotti dall'architettura in un quadro che è al tempo stesso naturale e artificiale, essendo quest'ultimo identificato dalla produzione aggregativa più problematica, ovvero la città. Scopo dell'opera pare insomma l'offerta di una serie di edifici cittadini, in un'accezione come vedremo più ampia rispetto a quella proposta da Boullée, che non si ergono come la trasposizione pittorica e descrittiva di esperienze già realizzate, ma come modelli, come elementi-guida di una progettazione 'sociale' migliore.

Resta quindi il problema sulla comprensione dell'opera all'interno della tradizione del trattato architettonico. Simile questione era stata sollevata a proposito dell'*Essai* di Boullée, conducendoci a considerare quell'opera come un'interessante evoluzione della teorizzazione architettonica settecentesca, in una prospettiva meno legata a questioni tecniche e stilistiche e maggiormente interessata alla restituzione di una sorta di 'manuale compositivo', generato da una serie di monumenti ideali, il cui valore esemplare è dato dalle giustificazioni che li affiancano e dalla filosofia su cui queste ultime sono articolate. Anche Ledoux propone degli edifici modello, ricostruibili non soltanto a partire dalle proposte ideali, ma da quelle concretamente realizzate. Ancora una volta, quella capacità 'compositiva' dell'architetto, quel medesimo talento che Boullée aveva chiaratamente definito il nucleo dell'arte architettonica, è al centro

---

expression sous laquelle on comprend tous les organes des passions; l'estomac, le foie, les intestins. La tête dans l'état de nature, n'influerait presque en rien sur nos déterminations. C'est le cœur qui en est le principe; le cœur d'après lequel, l'homme animal feroit tout. C'est l'art qui a perfectionné l'organe de la raison; tout ce qu'il est dans ces opérations est artificiel; nous n'avons pas eu le même empire sur le cœur; c'est un organe opiniâtre, sourd, violent, passionné, aveugle. Il est resté, en dépit de nos efforts, ce que la nature l'a fait; dur ou sensible, foible ou indomptable, pusillanime ou téméraire. L'organe de la raison est comme un précepteur attentif, qui le prêche sans-cesse; lui semblable à un enfant, il crie sans-cesse; il fatigue son précepteur qui finit par l'abandonner à son penchant. Le précepteur est éloquent, l'enfant au contraire n'a qu'un mot qu'il répète sans se lasser, c'est oui ou non. Il vient un tems où l'organe de la raison, après s'être épuisé en beaux discours, & instruits par expérience de l'inutilité de son éloquence, se moque lui-même de ses efforts; parce qu'il fait qu'après toutes ses remontrances, il n'en fera pourtant que ce qu'il plaira au petit despote qui est-là. C'est lui qui dit impérieusement, car tel est notre bon plaisir. C'est un long travail que celui de se perfectionner soi-même.» («Perfectioner, in *Encyclopédie*, t. XII, Neufchastel, chez Samuel Faulche, 1765).

dell'impostazione teorica di fondo. Il percorso che Ledoux intende tracciare si fonda così anch'esso sull'esaltazione del momento creativo che, sebbene detenga tratti estremamente personali, trova basi procedurali gnoseologicamente fondate e per questo, a suo avviso, in qualche modo ripetibili. Per quanto le indicazioni stilistiche ed estetiche di Ledoux siano una parte fondamentale della sua opera, il nucleo di fondo resta nella considerazione dell'architettura come arte che se da una parte può trovare migliore espressione attraverso particolari forme e composizioni stilistiche, dall'altra riceve la sua più forte esaltazione dalla considerazione della progettazione stessa all'interno e in ragione di un quadro sociale di cui si fa manifestazione concreta.

Tuttavia, la composizione stessa de *L'Architecture* rende assai discutibile la sua enumerazione tra i trattati architettonici veri e propri. Se da una parte l'opera può essere valutata come un'espressione dell'evoluzione teorica verso un approccio che abbiamo già visto maturare per Boullée, dall'altra parte le riflessioni propriamente architettoniche non scaturiscono da un discorso sull'arte strutturalmente organizzato, ma dal testo preso nel suo insieme e da una sintesi tra progetti, disegni e apparato letterario che resta nelle mani del lettore. In effetti, pare importante sottolineare come il discorso non sembri affatto sostenere le architetture proposte, e solo alcune di esse trovano reale spiegazione nella composizione letteraria. Per quanto i paragrafi in cui è suddiviso il testo prendano il nome da progetti specifici, raffigurati iconograficamente da incisioni suggestive, essi non si sviluppano sempre nel senso descrittivo, ma aprono invece a considerazioni ulteriori, la cui varietà di registro rende la loro comprensione alquanto complessa. Sembra insomma assente, o quanto meno particolarmente limitata, una reale spiegazione dei progetti, a vantaggio invece dell'elaborazione di un discorso che finisce per rendere conto non già dell'architettura nel suo aspetto procedurale, ma dell'*esprit* più profondo del suo creatore-autore. In questo modo, l'opera indirizza verso la comprensione dell'intellettuale Ledoux, del suo pensiero, della sua esperienza personale e delle sue riflessioni, e solo in un secondo tempo, attraverso un'operazione sintetica da parte del lettore, alla comprensione della sua architettura vera e propria. Ciò che scaturisce dal testo si pone quindi su un piano ampiamente culturale, giacché le meditazioni di Ledoux vi sono organizzate in una successione di pensieri, la cui onnicomprensiva valutazione suggerisce la sua considerazione dell'arte, dell'architettura e della società.

Del resto, la mancanza di una ferrea strutturazione è il primo segno di un fondamentale allontanamento da una trattazione architettonica ormai codificata. I progetti sembrano

talvolta essere accostati l'uno all'altro in mancanza di una reale organizzazione; eppure essa esiste, ma può essere riconosciuta solo a patto di una considerazione dell'opera non in seno alla tradizione teorica sei-settecentesca, quanto piuttosto come prodotto letterario estremamente complesso, frutto di una fusione di molteplici registri e generi letterari. L'opera proposta da Ledoux finisce allora per perdere i connotati di collezione di progetti, quale era stata formulata alle sue origini, per abbracciare una forma ibrida in cui dimensione architettonica e dimensione letteraria si confondono, dando vita a un *mélange* particolarmente interessante, dove l'obiettivo ultimo non è la riabilitazione professionale, ma la 'confessione' personale, la presentazione dell'io-autore che ha trovato nell'architettura uno strumento per la rappresentazione e la trasformazione del reale.

### **2.3 Realtà, immaginazione e finzione letteraria**

Radicata innanzi tutto nell'esperienza professionale del suo autore, *L'Architecture* è costruita a partire dalla dimensione del reale: i progetti elaborati per le commissioni private e pubbliche costituiscono infatti la materia prima da cui si muove l'intera opera, che non è la produzione di una fantasiosa immaginazione, ma un tentativo di coerente riflessione architettonica che, sollecitata da stimoli contingenti, converge in una sfera 'altra', dove reale e ideale finiscono presto per completarsi l'un l'altro. Tuttavia, la funzione del reale deve probabilmente essere riconsiderata e interpretata non più subordinatamente a una ricostruzione della storia materiale dell'opera<sup>33</sup>, quanto piuttosto quale elemento fondamentale di un discorso che solo in parte intende farsi spiegazione e giustificazione della vera e propria attività costruttiva.

Tra i molti progetti de *L'Architecture* concepiti sulla base di specifiche richieste, quello più complesso, la Salina d'Arc-en-Senans, rappresenta l'occasione per lo sviluppo di un discorso architettonico che va molto al di là dei lavori della sola manifattura, dando forma a una composizione urbana più ampia, in cui reale e ideale diventano gli elementi essenziali di un'originale immagine di città. Alcuni aspetti concreti furono dunque al centro della riflessione di Ledoux, che dovette studiare la composizione fisica del terreno, pensare il modo per migliorare il sistema di canalizzazioni necessarie al

---

33 La storia materiale dell'opera è stata il centro delle ricerche degli storici dell'arte e in particolare di Michel Gallet che per la prima volta proponeva un'attenta ricostruzione delle imprese concrete in cui Ledoux fu coinvolto e della loro rielaborazione all'interno del testo. Cfr. GALLET, *Claude Nicolas Ledoux*, cit.

processo lavorativo, prospettare una diversa organizzazione della rete di comunicazioni per rendere commerciabile il prodotto, considerare la distribuzione del lavoro, le esigenze dei lavoratori, l'ordinamento degli spazi sulla base di principi di controllo e disciplina accuratamente regolati, ecc. Si tratta quindi di problemi contingenti, con cui Ledoux dovette confrontarsi per procedere alla progettazione del nucleo originario della Salina, quello i cui lavori effettivamente portarono a un risultato concreto, e che costituiscono la base dell'ideale modello urbano sviluppato successivamente.

Diversi studiosi, e in particolare molti studiosi dell'arte, si sono già occupati dell'investigazione di tale sfera, della comprensione delle variabili materiali che ispirarono la pianta semicircolare, la collocazione della porta di entrata e gli alloggi dei sorveglianti, o ancora la presenza di giardini e orti di fronte agli edifici per gli operai. Tale analisi riconduce l'opera di Ledoux entro il proprio tempo, privando in parte l'artista di quella eccezionalità attribuitale da Emil Kaufmann, ma non ignorando l'impegno progettuale dimostrato in tale occasione lavorativa e manifestato nella capacità di osservazione, analisi, scomposizione e soluzione dei problemi che rendono la Salina d'Arc-en-Senans un prodotto alquanto interessante nel panorama architettonico del secondo Settecento francese.

Eppure, proprio la presenza di un discorso letterario, cui Ledoux affida l'argomentazione e il ricordo delle proprie intuizioni, realizzate o semplicemente progettate, impone una valutazione più aperta della sua concezione architettonica che, anche nel caso della Salina, abbraccia una dimensione 'altra', fondata sul reale, ma rapidamente traslata su un piano ideale 'altro'. La sola ricostruzione 'materiale' non pare allora sufficiente alla comprensione del discorso architettonico di Ledoux, la cui originalità si struttura sull'insieme dei lavori concreti e, soprattutto, sulla riflessione teorica che, per quanto confusa e poco sistematica, consente una più complessa interpretazione e una valutazione del pensiero del suo autore. Proprio per questo, sembra qui opportuno considerare *L'Architecture* non soltanto come apparato descrittivo di progetti realmente presentati a effettivi committenti, quanto piuttosto come opera letteraria, la cui multiformità, pur facendo talvolta scivolare l'argomentazione in ambiguità, contraddizioni e digressioni, apre la strada a una visualizzazione di un oggetto architettonico che non si esaurisce in un'unica struttura, ma in una vera e propria città. Ledoux offre insomma una vasta panoramica su un insieme di monumenti realmente edificati e monumenti immaginari che, affidati alla raffigurazione iconografica e all'esposizione letteraria, forgiavano un modello di città, rappresentazione

di un ideale di perfezione urbana.

La presenza di tale duplice dimensione entro cui si inseriscono le creazioni de *L'Architecture*, di tale complessa fusione tra edificazione reale e proposizione di modelli ideali, resta tuttavia equivocamente delimitata, giacché con l'aggettivo *commencé* vengono indicate sia strutture concretamente portate a termine, sia idee architettoniche rimaste irrealizzate. Utilizzando tale aggettivo, Ledoux sembra allora rilevare una distinzione non già tra reale e immaginario, quanto piuttosto tra intuizione vaga e formazione dell'idea architettonica<sup>34</sup>; nel momento in cui quest'ultima viene fissata, trovando espressione nel disegno e nel testo, essa diventa allora una realtà che, per quanto non finita, può dirsi appunto *commencée*. Il processo creativo si trova così celebrato in quanto tale, indipendentemente dal suo risvolto costruttivo, che non ne determina il valore; l'ancoraggio iconografico dell'idea, il disegno, testimonia il compimento di un meccanismo di creazione che interessa in quanto tale e non nel suo sviluppo pratico, la cui assenza non è affatto sentita come una mancanza. In questo modo, le tavole de *L'Architecture* possono coerentemente affiancarsi l'una all'altra, indipendentemente dalla concretezza dei monumenti proposti, perché prodotto di un medesimo *esprit* progettuale, che le ha concepite, illustrate e rese i cardini di un discorso sull'architettura il cui valore rimane a un livello più ampio. Realtà e immaginazione, architettura reale e progettazione ideale, si confondono così in un unico programma, che si presenta come la descrizione di una contingenza effettivamente materializzata, sfumata nel racconto di una possibilità utopica, a sua volta costruita su un nucleo di progetti dalla duplice natura.

#### *Accesso all'architettura attraverso il paradigma letterario del viaggio*

Se l'aggettivo *commencé* è un segnale forte del senso di concretezza che Ledoux vuole suggerire al lettore, al di là dell'effettiva materialità delle architetture cui si riferisce, la

34 Cfr. EMMELINE SCACHETTI, «La Saline d'Arc-et-Senans de Ledoux: du texte à la réalité», in GÉRARD CHOUQUER, – JEAN-CLAUDE DAUMAS (éd.), *Autour de Ledoux: architecture, ville et utopie. Acte du Colloque international à la Saline royale d'Arc-et-Senans, le 25, 26 et 27 octobre 2006*, Besançon, Presse Universitaire de la Franche-Comté, 2008, pp. 39-56. All'ambiguità del termine *commencé* si aggiungono altri meccanismi discorsivi che confermano la considerazione da parte di Ledoux dell'incisione come fissazione del progetto e inizio della costruzione. Troviamo ad esempio frequente l'utilizzo del dispositivo narrativo del sogno, quale occasione per descrivere un determinato edificio, che si conclude con il risveglio e la scoperta dell'esistenza del medesimo monumento che tuttavia non ha ancora avuto nella realtà oltre il *récit* effettiva concretizzazione. Il caso più celebre è quello offerto dal *Pacifère*, la cui descrizione è inclusa all'interno del racconto di un sogno avuto dal viaggiatore che al risveglio si accorge che «dans le fond n'en étoit pas un, puisqu'à mon réveil j'ai trouvé mon édifice élevé» (LEDoux, cit., p. 115); eppure il *Pacifère* appartiene all'architettura utopica di Ledoux che invece lo propone al fianco dei progetti 'reali' della Salina.

strutturazione dell'opera sembra più volte convergere entro i confini della letteratura immaginaria. Tra i molti modelli letterari cui Ledoux si ispira, quello dalla maggiore influenza sembra allora il paradigma narrativo del *voyage imaginaire*, che compare già dalle prime righe, dove l'autore ha preso le forme del viaggiatore e dove la scoperta dell'architettura, quale è stata concepita dalla sua reale attività professionale e dalla sua meditazione autonomamente sviluppata, è presentata come un viaggio conoscitivo modellato da una esposizione puramente narrativa:

Je voyageois depuis deux ans pour m'instruire, lorsque j'appris, à Lyon, que le gouvernement avoit ouvert des travaux considérables dans une partie de la Franche-Comté. (...)

Animé par le sentiment des arts, je dirige mes pas vers Salins. A mon arrivée, je demandais à voir ce que cette ville offroit d'intéressant. On me conduit à la saline; le directeur guide ma curiosité.

On allume des torches résineuses qui jettent plus de fumée que de flammes. Les rayons du soleil nous poursuivent, les portes des lieux sombres s'ouvrent, je descends dans les antres profonds, creusés aux antipodes du mont Poupet et du fort S. André.<sup>35</sup>

Vengono qui introdotti almeno due interessanti elementi: l'immediata riconoscibilità di un 'io narrante', dell'io-autore, e il graduale accompagnamento del lettore nel contesto fittizio della narrazione di avventure e realtà immaginarie. Entrambi i fattori, presi in prestito da un modello letterario di grande successo, contribuiscono all'iniziale spiazzamento del lettore che, convinto di essere di fronte a un trattato di architettura, si ritrova invece in un mondo 'fantastico', la cui irrealtà sarà stemperata solo progressivamente, attraverso il graduale riconoscimento di una realtà che costituisce il punto di partenza dell'intera rappresentazione.

L'esordio alla prima persona indica la strada verso l'astrazione letteraria, suggerendo al lettore il piano in cui collocarsi per leggere l'opera, un piano narrativo dominato da tutti i caratteri del fortunato paradigma dei viaggi immaginari settecenteschi. Il *je* identifica allora un viaggiatore fittizio, alter ego dell'architetto, curioso spettatore dei monumenti di Ledoux; riportando il suo viaggio attraverso le meraviglie della Salina d'Arc-en-Senans, l'anonimo viaggiatore<sup>36</sup> fungerà da intermediario tra il lettore reale e le guide immaginarie incontrate lungo tale percorso di scoperta e interpretate da numerose

---

35 Ivi, p. 43.

36 La presenza del viaggiatore non è affatto costante e l'autore sembra talvolta dimenticarsene completamente in alcuni passaggi del testo, soprattutto quelli in cui la speculazione filosofica o la 'confessione' personale diventano più intensi. Nelle numerose 'digressioni' il viaggiatore e le guide scompaiono per lasciare spazio alla voce diretta di Ledoux persa in confessioni e riflessioni che interrompono il ritmo narrativo spiazzando il lettore.



figure: il ruolo di guida non appartiene, infatti, a un solo personaggio, ma si caratterizza per la fusione di diverse figure che l'autore chiama, non senza una discreta confusione, *directeur des travaux*, *inspecteur*, *jeune artiste* o semplicemente *conducteur* o *guide*, con cui il viaggiatore interagisce mediante dialoghi riportati in forma indiretta<sup>37</sup>.

La presenza delle tre figure, il viaggiatore, la guida e l'architetto, al cui insieme è lasciato il compito di consentire l'accesso da parte del lettore alla visualizzazione della realtà progettata, rappresenta un problema nella misura in cui *L'Architecture* sembra profilarsi come trattato teorico, tradizionalmente affidato a un'unica voce 'esplicativa', quella dell'autore-artista. Ancora una volta, la mescolanza di generi letterari appare in tutta la sua evidenza e, pur non trattandosi di una vera e propria narrazione 'romanzesca', il testo articola alcune delle sue parti come racconto di viaggio, costruito intorno a un'ambientazione la cui rappresentazione è modellata non soltanto dalle illustrazioni iconografiche, ma anche dall'interazione tra le tre figure in questione, personaggi chiave di un vero e proprio itinerario conoscitivo. Fabrice Moulin ha poi sottolineato come i tre personaggi possano essere letti come le tre differenti età, le tre diverse fasi evolutive che portano alla formazione dell'artista: il momento dell'apprendimento, espresso nel viaggiatore e nella sua curiosità, l'età della carriera ufficiale, rappresentato dalle guide, personaggi inseriti nei meccanismi di amministrazione e pratica governativa, ed infine l'età metafisica, in cui l'architetto ricostruisce la propria opera per ripresentarsi al pubblico, ma soprattutto per ricercarvi un significato che si esprime nella combinazione di progetti realmente edificati e disegni di strutture rimaste nel campo della possibilità<sup>38</sup>.

È questa una lettura che trova corrispondenza nella biografia stessa di Ledoux e nel

37 Il largo utilizzo della forma dialogica è richiamata da due sottotitoli attribuiti a due paragrafi, *Plans, coupes, élévation d'une grange parée. (Planche 5) Le voyageur et le conducteur des travaux* (LEDoux, cit., p. 47) e *Bâtiment de graduation. (Planche 9) Le voyageur et l'inspecteur* (LEDoux, cit., p. 57). Tuttavia, anche nel modulo del dialogo indiretto si inserisce una certa ambiguità di personaggi, costante e caratteristica dell'intera opera. Già nelle prime pagine, ad esempio, si affaccia la prima confusione indotta da un brusco cambiamento di interlocutore. Pur avendo infatti presentato le sue obiezioni e le sue domande all'*inspecteur de travaux*, il viaggiatore riporta la risposta del *jeune artiste*, ma il dialogo prosegue scorrevole, come se la confusione improvvisamente generata non intaccasse il senso complessivo del ragionamento, e l'*inspecteur des travaux* e il *jeune artiste* diventano la duplice incarnazione di una guida, il cui ruolo non viene messo in discussione dalle numerose ambiguità narrative: «Je demandai à l'inspecteur des travaux pourquoi des constructions qui devoit joindre la solidité apparente à la solidité réelle, n'offroit pas à l'œil inquiet les traits purs qui plaisent; ceux qui résistent aux fardeaux imprévus, et effacent les inquiétudes. Je lui citai les arcs de Rimini, de Véronne, les ponts de Florence et de Pise en marbre, les ponts de Palladio, celui de Xaintes, du S. Esprit, ceux de la Tamise, le pont de Ducerceau, dont le môle imposant sépare le midi de Paris d'avec le septentrion. (...) Le jeune artiste plein d'enthousiasme soutenoit que ces arcs si vantés, ces pleins-ceintres sortis des eaux, étoient passés de mode...» (LEDoux, cit., p. 45-46).

38 FABRICE MOULIN, «La ventriloquie de l'architecte: énonciation et esthétique dans *L'Architecture...* de C.N. Ledoux», in CHOUQUER – DAUMAS, cit., pp. 27-37.

percorso che lo conduce all'elaborazione di una presa di coscienza del valore della propria maturità artistica, il cui prodotto complesso include la progettazione reale e quella ideale. Se l'interazione tra le tre figure, specchio dell'*iter* biografico dell'autore, guarda al lettore permettendogli la visualizzazione della propria opera, l'esistenza stessa di quest'ultima è resa possibile da un processo creativo che, nell'interpretazione di Moulin, si struttura necessariamente sulla dialettica tra l'artista, sia nella sua veste di guida sia in quella di architetto, e il viaggiatore, spettatore del risultato ultimo della progettazione.

Tuttavia, oltre a istituire un meccanismo di identificazione in qualche modo bifasica, necessario alla creazione artistica, il *je* introduce anche al contesto del viaggio immaginario, con i riferimenti rappresentativi caratteristici, che ritornano nel corso dell'intera opera: arrivo in un territorio sconosciuto, scoperta del luogo attraverso la spiegazione di una guida, inserimento nella società locale con conoscenza diretta degli abitanti, delle leggi e dei costumi, comparazione costante con la realtà di provenienza<sup>39</sup>.

*L'Architecture* sembra così proporsi come un viaggio di apprendimento, di creazione architettonica, un viaggio nell'immaginario che tuttavia non perde mai completamente di vista la realtà, dimensione che non scompare, restando anzi un riferimento costante, temporalmente non definito: non si tratta infatti di una realtà che ha semplicemente dato origine alla creazione di un'esperienza altra, ma di una realtà che resta sempre presente anche in un mondo costruito nella sfera dell'immaginazione. È la realtà dei monumenti concretamente edificati, ma anche la realtà cui riporta il continuo cambio di soggetti che impedisce al *je* iniziale di essere l'unico protagonista della vicenda. In effetti, il discorso di Ledoux non si appoggia interamente sul confronto tra personaggi, ma diventa spesso una narrazione a un'unica voce, uno spazio di riflessione aperto al viaggiatore, ma ancor più spesso direttamente all'autore, senza l'aiuto di alcuna mediazione fittizia.

Ciò nonostante, l'ambientazione naturale e artificiale non emerge in maniera chiara, ma trapela lentamente da un discorso letterario articolato sulla proposizione delle sensazioni sperimentate dal viaggiatore, turbato e incuriosito dallo spettacolo che gli si porge davanti. Alquanto indicativa è così la 'narrazione' del primo accesso alla città di Chaux,

---

39 Il confronto con la realtà di provenienza si articola generalmente come riflessione sulla propria esperienza, sui successi professionali e sulle proprie vicende biografiche, il cui richiamo è stimolato da 'episodi' o 'scene' in cui si imbatte il viaggiatore. Così, ad esempio, la visita all'*Atelier du charpentier de la graduation*, in cui gli spazi lavorativi convivono con quelli familiari, e l'osservazione del rapporto tra il padre e figlio gli consente di ripensare alla moglie e alla figlia, stabilendo un legame 'sentimentale' che in qualche modo lo avvicina ai personaggi messi in scena. (Cfr. LEDOUX, cit., pp. 52-53).

esposta in un lungo passaggio in cui il tentativo di illustrazione ‘paesaggistica’, fa presto spazio a digressioni meditative, la cui logica all’interno dell’intera struttura testuale non risulta affatto chiara:

Je découvre des voûtes d’une grande dimension qui se perdent dans l’immensité. Leurs joints sont desséchés; les larmes du temps coulent et filtrent de toutes partes. Là, au milieu des frottements aigus et multipliés de vastes roues que soulèvent les eaux, les oreilles déchirées, le corps inondé par cent jets divergentes, je cherche, je tâte le sillon incertain qui pourra me mettre à l’abri des agitations. (...) Je traverse des ponts, des torrents dont le bruit intimide mon courage. Ainsi Tisiphone en courroux fait trembler la terre, et épouvante les humains. Je parvins enfin ces dépôts précieux que la reconnaissance de l’habitant renferme sous de triples cadénats. Là, un habitué plein d’un religieux respect, embrasé de cette chaleur concentrique qui fait jaillir les élans, croyant expliquer ce qu’il méconnoît ou ne conçoit pas, déploie les battants conservateurs des reliques liquides qui distribuent l’abondance dans le pays, et ont fait sortir du chaos tous les genres d’établissements.

Dans son enthousiasme, sa petite taille se grandit, sa poitrine se gonfle, sa voix entrecoupée lui laisse à peine le moyen de respirer.

Ce n’est plus un mortel qui foule sous ses pieds le salpêtre qui préserve d’humidité les lieux sombres; ce n’est plus le confident des ressorts secrets qui soulèvent le rocher, pour lui laisser couler, depuis tant de siècles, des eaux qui remplissent des cuves intarissables; c’est un demi-dieu qui s’enveloppe d’un nuage qui le rend invisible, et transporte la majesté de sa charge dans la région supérieure. Il est dans son transport éloquent, dans sa puissance mensongère, ce qu’est Marsyas en musique. C’est ainsi que l’homme reçoit ses influences du sentiment qui le domine.

Tel est renfermé dans un labyrinthe inaccessible à la vue, qui, placé au sommet d’un promontoire, auroit répandu la lumière sur la vaste étendue de l’horizon.

En quittant l’insipide répétiteur, je franchis des marais fangeux pour me préserver du moderne Achéron qui inondoit ce qui me précédoient. Les mèches bitumineuses s’éteignent; en vain on aiguise sur la pierre rétive, la flamme qui avoit abusé nos yeux on ne peut la ranimer. Quoique l’on ne revienne point sur ses pas pour revoir la lumière des cieux, frappé par ses rayons bienfaisants, qui font à leur aurore revivre la terre, après tant d’anxiétudes, je retrouve enfin les soupiraux du monde.

Le soleil confondu dans des mélanges informes réfléchit son éclat et sourit à l’univers. Dans ma joie extrême qui tenoit à l’agitation d’un rêve trompeur, j’embrasse le tourbillon qui m’enveloppoit. (...) Je remonte par un voie obscure remplie d’une épaisse fumée, je quitte cet abyme ténébreux où les vapeurs salines commençoient à développer leur contagion.<sup>40</sup>

Finisce allora per sfuggire al lettore la caratterizzazione del paesaggio, le cui forme emergono solo indirettamente, attraverso la descrizione delle reazioni del viaggiatore che direttamente le sperimenta; il lettore è così continuamente distratto, secondo un modulo frequente nel corso dell’intera opera, da riflessioni personali, che lasciano

---

40 LEDOUX, cit., pp. 43-44.

spesso il posto a richiami mitologici e considerazioni morali; tali digressioni danno vita, nel loro insieme, a una descrizione strutturata sulla problematica fusione tra realtà e immaginazione.

Inoltre, la scelta di trasmettere l'idea del paesaggio attraverso il viaggiatore non è di per sé neutra, poiché, forte del sostegno di una specifica letteratura ormai affermata, introduce nello svolgimento discorsivo l'importante filtro dell'esperienza e della comunicazione di essa. In effetti, ciò che è offerto al lettore è l'elaborazione letteraria (e quindi primariamente intellettuale) di un'oggettività che, pur se ideale, è riferita comunque a realtà che si presuppongono concrete; la 'realtà' del paesaggio intorno alla Salina passa allora attraverso il filtro del viaggiatore che, prima di renderla un'oggettività letteraria, la sperimenta sensorialmente e sentimentalmente, rielaborandola. Quest'ultima operazione è del resto compito dell'artista che, celandosi dietro alla figura del viaggiatore, accompagna il lettore verso la scoperta delle proprie creazioni, la cui comprensione si fonda tanto su un'osservazione di tipo 'stilistico-estetico', tanto su una di tipo emozionale e intellettuale, accesso privilegiato all'utopia architettonica di Ledoux.

*'Digressioni' discorsive: accenni biografici e problema dell'Antico.*

Tuttavia, il ricorso ai tre personaggi non è costante e, come già sottolineato per il brano dinanzi proposto, frequente è la presenza di un'unica voce narrante. Quest'ultima se da una parte permette all'autore di riflettere su questioni strettamente artistiche, che avremo modo di valutare in seguito e che sembrano ricondurre il testo entro la tradizione del trattato architettonico, dall'altra parte consente lo spostamento della narrazione verso un lirismo in cui vengono messe in scena riflessioni culturalmente più ampie, mediate dall'utilizzo colto di riferimenti letterari, storici e artistici. Tali passaggi si presentano nell'organizzazione dell'opera come digressioni che, pur essendo spesso di ostacolo alla chiarezza espositiva, rappresentano forse una delle innovazioni apportate da Ledoux al genere del trattato architettonico, non tanto nella loro stessa presenza, quanto piuttosto nella loro articolazione in senso lirico-drammatico. Tali passaggi propongono un complesso confronto tra realtà e immaginario, che costituisce un tratto importante della loro originalità: solitamente ispirati da uno stimolo che arriva al viaggiatore dal contesto naturale o artificiale circostante, essi si sviluppano nel senso della digressione, raramente teorica, più frequentemente auto-riflessiva.

Si tratta innanzi tutto di riferimenti alle sfortunate vicende della propria vita<sup>41</sup>, il cui ricordo intende suscitare commozione, espressa però in toni contenuti che solo talvolta sfociano in riflessioni più ampie, dove l'afflizione si fa più sentita. Pur non riferendosi mai esplicitamente all'incarcerazione nella prigione della *Force*, Ledoux richiama alcune sconfitte professionali per proporsi al lettore come artista vinto dalle circostanze, vate incompreso di una rivoluzione architettonica che le contingenze storiche, «passions qui se sont usées contre mon énergie»<sup>42</sup>, non gli hanno permesso di portare a compimento. Il rimpianto per la mancata realizzazione dei progetti per Aix-en-Provence diventa così una delle occasioni per ricordare al lettore quanto sia stato costretto a piegarsi agli eventi esterni:

Contrarié toute ma vie, sous tous les rapports, je n'ai rien fait que j'eusse voulu faire; j'ai commencé beaucoup de bâtimens que l'inconstance ne m'a pas permis d'achever. Il semble qu'une jouissance attendue soit désespérée; le point de vue la rend au moins douteuse: il semble que cette nation ne soit pas susceptible d'une pensée durable, et qu'elle ne puisse atteindre au-delà du provisoire. Ce que j'ai conçu rapidement a été exécuté de même; ce que je n'ai pas exécuté promptement n'a pas été terminé. Ce qui auroit le plus contribué à faire valoir mon ouvrage n'a pas été achevé.

Des circonstances impérieuses ont coupé, avant mon automne, le fil de mes occupations. Dans le tourbillon qui les enveloppa, il est impossible qu'une partie de moi-même n'ai pas tout à désirer de l'autre.

Au surplus, la lumière des cieux n'éclairera peut-être jamais celui qui aura fait, ou commencé, ou même conçu cent monuments; elle n'éclairera peut-être jamais celui qui pendant trente ans aura sacrifié sa fortune et ses loisirs pour instruire les races futures.<sup>43</sup>

---

41 Così esordiscono le primissime linee dell'introduzione: «Dans la foule des occupations dont on peut juger par l'immensité du travail je mets sous les yeux des Nations; au milieu des agitations dont on a fatigué ma constance; au sein des persécutions inséparables de la publicité des grandes conceptions, et des passions qui se sont usées contre mon énergie; assujetti presque toujours à des calculs rétrécis, à des fortunes craintives, à des volontés versatiles qui neutralisent les élans du génie, je n'offrirai point à mes lecteurs de ces projets qui se perdent dans le vague des combinaisons imaginaires, ou dont l'effrayante possibilité anéantit d'avance l'exécution.» (Ivi, p. 1).

42 Ivi, p. 1.

43 Ivi, pp. 33-34. Il passo prosegue poi in una riflessione dolorosa che indica il ruolo dell'artista nei confronti dell'umanità; quasi comparato a un Dio-creatore, un Dio-architetto, egli soccombe davanti alle ingerenze delle circostanze, a danno dell'umanità intera: «J'ai parlé de persévérance; voyez ce qu'elle peut quand elle est étayée par l'espoir de faire le bien. Le principe qui m'a dirigé durera plus que les pyramides. Les villes se détruisent, les nations changent la face de la terre, les déluges déplacent les mers, l'airain transige avec le temps, il soumet à son éternité tous les genres d'élans. (...) Si l'Architecture, par ses attractions est la souveraineté du monde, les préjugés, enfants gâtés du despotisme, en sont les tyrans; ils sont asservis aux anxiétés, aux vœux rétrécies qui prennent leur source dans l'impuissance; ils ne font rien que l'art puisse avouer. Que peut un artiste quand tous les sentimens se croisent ou se contredisent; voit-on que Dieu assembla les éléments discords quand il voulut former le monde? Non sans doute. Quoi! quand l'Etna semble sortir de ses flancs, quand son cratère enflammé fait trembler les peuples d'alentour, cet art qui se mêle à toutes les jouissances de la vie, craindrait d'éveiller la stupeur intéressée, il craindrait de débarrasser la terre des monstres qui s'opposent à la liberté de ses efforts!» (Ivi, p. 34).

Accanto alle riflessioni innescate da accenni alla propria esperienza professionale e personale compaiono digressioni spesso faticose affidate a una sola voce narrante, che non è rappresentata né dal viaggiatore né dalla guida, ma dall'intervento diretto di Ledoux-artista. Si tratta per la maggior parte di meditazioni costruite a partire da qualche colto richiamo dell'Antico, considerato dai protagonisti nella sua vitalità culturale, nelle figure della sua mitologia, nei suoi personaggi ed eventi storici. Tali deviazioni dall'asse narrativo principale si sviluppano in macchinose catene di pensiero che disorientano il lettore allontanandolo sia dalla 'pura' riflessione architettonica, sia dalla piacevolezza del racconto di viaggio. Si legge ad esempio:

Peu de temps après le chemin se dégage; j'aperçois l'auberge, j'arrive: elle étoit tenue par un maître de poste qui faisoit valoir ses terres par lui-même. (...) J'étois fort près de l'auberge, lorsqu'un char attelé de quatre pénibles coursiers, de couleurs discordantes, se présente à ma vue. Ils avoit la tête basse, le col dégarni, les pieds larges, et les boulets appésantis par l'argile accumulée au pourtour. Un lourdeau à triple gilet, les cheveux crépus, recouverts d'un bonnet de laine, d'un chapeau préservatif des coups imprévus du soleil, guidait ce fastueux attelage, et fouloit les reins d'un Bucéphale qui sembloit être humilié de son emploi.<sup>44</sup>

Certamente, i riferimenti all'Antico sono in parte determinati dal tipo di pubblico cui guarda Ledoux, un pubblico colto, capace di cogliere i richiami a racconti mitologici, celebri passi letterari, o a personaggi della cultura classica, attraverso un meccanismo discorsivo affatto estraneo alla cultura settecentesca. Tale eredità, esplicitamente indicata con l'accento ad alcuni grandi autori del passato, si manifesta sia sotto forma letteraria sia sotto quella iconografica. Si pensi, ad esempio, al paesaggio dominante la *Vue perspective du pont de la Loüe* (fig. 34, pl. 4), ed in particolare, come ha messo in evidenza Daniel Rabreau, alla *Grange parée*, edificio visibile alla destra del disegno, il cui inserimento all'interno di un contesto felicemente agreste, dove la serenità della campagna è il sentimento maggiormente suggerito, richiama le descrizioni virgiliane,

44 LEDOUX, cit., p. 58. Continua: «Ses flancs, recreusés par un acier roulant, laissoient par-tout les traces ensanglantes de sa compâtissante humanité. Chaque coup porté par de longue lanières tissées de nœuds, s'adaptoit si bien au corps de ces victimes, qu'elle s'empreignoient dans les chairs, et ne s'en détachoit que pour ouvrir de nouvelles blessures. Semblable au serpent dévorateur des enfants du Laocoon, il torturoit alternativement ces dociles animaux, et les punissoit des services qu'ils rendent aux humaines. (...) Le cheval glisse sur un caillou qui étincelle, et foule, du poids de son corps, celui dont il étoit accablé. La terre frémit; un nuage épais de poussière enveloppe la groupe et le dérobe aux yeux mortels. L'armure préservatrice des jambes, jettée çà et là, éveille l'écho, qui répercute un bruit étouffé. Le dieu qui protège les bons et punit les méchants, étoit vengé: il préparoit dans sa sagesse l'indulgence qu'il ne refuse pas à l'humanité repentante. Les nuages incertains favorisoient les chimères ailées de la nuit, lorsque des travailleurs, long-temps courbés vers la terre, animant la soirée de chants d'allégresse rentrent dans leurs foyers.» (Ivi, pp. 58-59).

presenti tra l'altro nella biblioteca personale dell'architetto. Nella stessa incisione il tema agreste, del resto sviluppato nelle numerose *Maisons de campagne*, viene bilanciato da un'altra presenza dell'Antico, questa volta individuata nella creazione artificiale del ponte; ispirandosi a un ponte di barche, l'arco si regge su quattro enormi navi, ai cui lati si scorgono gli scudi dei guerrieri, e le cui prue riprendono la forma del collo di un cigno, sollecitando ancora una volta lo spettatore a recuperare il patrimonio della storia e della mitologia classica<sup>45</sup>:

La vue de plusieurs vaisseaux démâtés, des voiles déployées, des appuis élevés pour limiter un chemin sur l'éclat tremblant d'un fleuve agité, rappellent à mon souvenir des pensées premières sur lesquelles on peut établir la succession des idées et le progrès de la science. Je me crus élevé sur le mont Athos, et voir Xercès jeter ses ancres, assujettir ses plats-bords, les joindre, les attacher, les river pour accélérer le transport d'une nation guerrière. L'imagination qui se berce aisément sur les ailes d'un vol officieux, me retraçoit une armée d'hommes et d'éléphantes qui alloient franchir l'Hellesponte.<sup>46</sup>

Il riferimento virgiliano non è l'unico ad essere proposto e lungo il testo compaiono altri omaggi alla letteratura antica<sup>47</sup>, così come la ripresa di figure mitiche<sup>48</sup>. Paradigmi letterari, aneddoti mitologici e le voci di passati *esprits* artistici collaborano così all'adeguamento del testo alle modalità discorsive contemporanee. Ma poiché il rapporto che la cultura settecentesca instaura con l'Antico non è uniforme né assente da ambiguità, si pone il problema della posizione di Ledoux di fronte al modello classico, del suo riflesso nelle scelte stilistiche e soprattutto nelle sue implicazioni nella percezione del tempo, parametro fondamentale nella comprensione della sua utopia architettonico-urbanistica.

L'eredità dell'Antico è immediatamente percepibile nell'architettura stessa di Ledoux,

45 Cfr. RABREAU, *Claude Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, cit., p. 382.

46 LEDOUX, cit., p. 45. Il ponte di barche che qui Ledoux vuole richiamare è dunque quello costruito da Serse nella seconda guerra 'persiana', opera ingegneristica cui si era mostrata particolarmente interessata anche l'*Encyclopédie*, che vi dedica lungo spazio. Il dispositivo era inoltre stato riproposto all'interno degli allestimenti parigini in occasione della *Fête de la Fédération* del 1790.

47 Troviamo ad esempio: «Virgile, dans ses églogues, met dans la bouche du berger le mot de son état; il peint la simplicité de ses mœurs; il met dans l'*Énéide* l'élévation du poème héroïque. Homère chanta la guerre d'Ilion, mais s'il s'étoit contenté de la décrire, il auroit annuyé à la vingtième page.» (LEDOUX, cit., p. 16); «Démocrite se crève les yeux pour méditer profondément et détourner la distraction; Homère, aveugle, concentre dans l'harmonie pompeuse du poème épique, la force qui s'accroît par la privation d'un sens qui divertit les pensées, franchit les intervalles, soumet la distance pour s'entretenir avec les immortales; il peint les dieux tels qu'il les croit, les hommes tels qu'il les conçoit: il devient un poète sublime.» (Ivi, p. 91).

48 «Le première peintre fut amoureux de son modèle; Pygmalion s'enflamme à la vue de sa statue...» (Ivi, p. 28) ; «Toute s'embellit par l'expression d'un sentiment exalté; il fait un Adonis de Vulcain; du bonnet de Phrygien le casque d'Achille; du plastron d'un athlète la cuirasse d'Agamemnon. Les Grecs se rassemblent sous les pinceaux du Corrège.» (Ivi, p. 89).

che fu senza dubbio innovativa, ma che trovava le sue linee guide nell'ambito del neoclassicismo settecentesco<sup>49</sup>. Se resta agli storici dell'arte comprendere in quale misura Ledoux face propria la cultura neoclassica del secondo Settecento e in quali modalità si articola la sua appropriazione dell'Antichità e rielaborazione artistica, sembra qui opportuno sottolineare come all'interno del testo l'elemento classico si affacci soprattutto nei passaggi più 'lirici' dove l'autore lascia maggiormente spazio alle proprie riflessioni extra-architettoniche, dove la sua esperienza personale si esprime in maniera drammatica, e dove spesso la voce dell'io-narrante emerge con una forza disorientante, decisamente in contrasto con il modello di trattato architettonico che il lettore è lecitamente indotto ad aspettarsi.

La composizione de *L'Architecture* permise a Ledoux di esprimere il suo oscillante rapporto con l'eredità antica, che si presentava ora come punto di riferimento fondamentale, ora come patrimonio ingombrante<sup>50</sup>. In realtà, laddove l'Antico è richiamato esplicitamente, esso pare sempre proposto in senso positivo, e permane in quei passaggi una certa sensazione di limitatezza rispetto a quel magnifico passato<sup>51</sup>. Eppure, l'intera opera restituisce nel suo complesso un'immagine diversa, giacché il punto di osservazione privilegiato viene spostato nel presente, e talvolta nel futuro. Se i modelli ricercati nella cultura classica vengono offerti non tanto come convenzione stilistica quanto piuttosto come sentita proposta strutturale, essi fanno parte di un discorso sull'uomo e sul tempo decisamente 'moderno'. Il passato che Ledoux richiama spesso con toni nostalgici si pone agli occhi del lettore quale monumento di un livello culturale e artistico di elevato spessore, ma che non rappresenta una perfezione irraggiungibile, monito all'insufficienza della contemporaneità; esso sembra piuttosto il

---

49 Cfr. indicazioni bibliografiche in I, 1.1 – II, 1.3, nota 54.

50 «J'appellerai l'homme heureusement organisé par la nature à sentir le profit qu'il peut tirer des déouvertes des âges qui nous ont précédés, persuadé que les efforts qui contribuent à étendre les lumières ne sont jamais que relatifs au sentiments qui les provoquent; et convaincu que les folles productions d'une imagination délirante, officieusement couverte par les décombres du temps, ne peuvent laisser échapper qu'un faux éclat, je regarderais comme un devoir d'opposer à cette perfide lueur, la lumière vraie des principes destinés à éclairer notre âge.» (LEDoux, cit., p. 9).

51 Non soltanto i grandi autori del passato, ma anche gli immortali personaggi della letteratura erano i punti di riferimento per il perfezionamento delle proprie qualità, esempi di comportamento e di virtù che dovevano ispirare l'uomo moderno: «Il [l'artiste] appelle l'histoire pour nous retracer les faits les plus piquants, la fable pour amuser qu'on lui fait admirer. Il fait plus, il ne dédaigne pas l'argile périssable que l'on emploie dans nos cuisines, il surveille la pureté du trait; enfin de quelque côté que l'on se tourne, on voit le sentiment apprécié, qui n'est descendu dans la dernière classe que par l'inspiration de la première. (...) Je vais plus loin, les vertus et la valeur des autres développent chez nous des sensations qui produisent des élans. Est-il un soldat qui ne se sente élevé par l'impression que fait sur lui le caractère d'Achille? Il n'y en a pas qui ne soit animé par le courage d'Ajax, la valeur de Diomède. Il n'y en a pas qui, à l'aspect du tombeau de Maurice, ne soit tenté d'y aiguïser son sabre.» (Ivi, p. 97).



rifugio cui si volge l'architetto quando la sua riflessione si fa più intima, e quindi più condizionata dalle drammatiche vicende che l'hanno segnata e ispirata. L'Antico diventa il riparo per le delusioni professionali e personali, il mondo immaginario, eppure così reale, cui l'autore può ricorrere per supplire alle mancanze della propria esperienza. L'Antico costituisce così un riferimento importante nell'opera di Ledoux soprattutto come rappresentazione di un'alterità che si offre quale eventualità migliore rispetto al presente.

Ad ogni modo, rimane forte la fiducia nel valore della 'modernità', nelle possibilità di perfezionamento progressivo, che rende l'Antichità un modello importante ma non completamente paralizzante. Il ritorno all'Antico operato da Ledoux sembra quindi svolgersi all'interno di un rapporto con il passato segnato da riconoscenza e apprezzamento, ma subordinato in ogni caso a una fede nel progresso della *civilisation* su tutti i livelli, compreso quello artistico. Il mondo cui guarda Ledoux non è quello dell'Antico, ma quello contemporaneo, dove l'Antico può intervenire parzialmente, senza tuttavia diventare unico modello degno di emulazione. In effetti, se anche le forme architettoniche da lui ampiamente utilizzate, così come la sua concezione di una bellezza determinata dalla sapiente combinazione di geometrie regolari, richiamano un ideale fortemente debitore della classicità, Ledoux promuove un sentimento per l'antico splendore subordinandolo a istanze nuove, determinate dal progresso artistico ma soprattutto culturale e sociale, che proiettano la sua architettura nel futuro.

Ed in effetti, il parametro temporale cui sembra guardare Ledoux si colloca in un futuro assai prossimo alle utopie-uchronie introdotte a partire dagli anni '70 del XVIII secolo. Se il paradigma del *voyage imaginaire* rivela chiaramente una possibile prospettiva entro cui interpretare l'opera di Ledoux, il rapporto che egli instaura con il passato, e conseguentemente la coscienza che trapela nel posizionamento della sua arte all'interno di una linea temporale lineare e progressiva, avvallano l'ipotesi di un collocamento nel futuro del proprio discorso, letterario e artistico. Non si tratta di un futuro irrealizzabile, posto come modello immaginario in opposizione a un passato reale di ineguagliabile ricchezza, quanto piuttosto di un'ipotesi di miglioramento, raggiungibile anche attraverso l'aiuto del passato, che si pone agli occhi dei contemporanei come una possibilità immaginabile e di plausibile concretizzazione.

Pare tuttavia opportuno sottolineare come se la città cui Ledoux dà forma, non emerge mai con chiarezza, ma piuttosto si affaccia timidamente, ora in una tavola ora in un passaggio del testo, senza mai essere esaurientemente approfondita, proprio questa

apparente mancanza di una forma urbana precisa, sembra contrapporsi all'accessibilità rappresentativa della formulazione utopica, dove la città si manifesta nella sua fisicità attraverso la vera e propria descrizione architettonica o, quanto meno, attraverso la messa in scena dei suoi abitanti che con i loro comportamenti e i loro costumi modellano le forme stesse dell'urbanità in maniera chiara e definitiva.

Eppure, da *L'Architecture* riesce comunque a trapezolare un modello di città, forgiato dall'insieme delle tavole e argomentato dalle riflessioni affidate all'espressione scritta; proponendo un esempio di città ideale, pensata per essere perfetta, Ledoux lo presenta in una condizione in movimento, fluida, tale da includere quello stesso modello nelle possibilità concrete del reale. Rifiutando in parte la staticità della perfezione utopica, Ledoux afferma la 'realizzabilità' della propria costruzione e, pur indicando l'impossibilità di una struttura urbana definitivamente perfetta, egli indica la strada per un miglioramento di cui è suscettibile la realtà, in un cammino verso la perfezione che non sarà mai né stabile né assoluta.

Ledoux offre allora un modello di città che scaturisce dall'insieme delle tavole e che è rintracciabile dal complesso della sua produzione letteraria; egli propone un esempio di città ideale, che pensa non già come perfetta ma come migliore, presentandola in uno stato di movimento che la rende ancor più 'possibile'. Rifiutando in parte la staticità della perfezione utopica e abbracciando la fiducia in un movimento verso la perfezione, Ledoux accresce la sua proposta di un grado di 'realizzabilità' notevole. Come ad indicare l'impossibilità di una costruzione urbana in sé perfetta, egli indica la possibilità di un miglioramento della contingenza, in uno spostamento graduale verso la perfezione che non sarà mai definitivo<sup>52</sup>.

### *Il tempo dell'immaginario*

L'ambiguità della dialettica tra realtà e immaginario si esprime attraverso l'intervento della prima nelle due dimensioni dello spazio e del tempo. Nel primo caso si tratta della realtà della costruzione, degli edifici realmente edificati o comunque *commencés*, che lega l'elaborazione letteraria all'esperienza professionale dell'autore. Nel secondo caso, è la realtà della storia, che si presenta sia in un intenso dialogo con l'io-autore, che ha subito pesanti sconfitte personali, sia nel richiamo all'Antico, percepito come modello non già di perfezione assoluta, ma di ispirazione per un progressivo cammino di

---

52 JEAN DAGEN *L'Histoire de l'esprit humain dans la pensée française, de Fontenelle à Condorcet*, Paris, Klincksieck, 1977; FLORENCE LOTTERIE, *Progrès et perfectibilité: un dilemme des Lumières françaises. (1755-1814)*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2006.

perfezionabilità. In entrambi i casi, realtà e immaginazione non si presentano mai in termini chiaramente distinguibili, ma si mescolano, costruendo un'oscillazione tra i due universi che è in parte funzionale alle esigenze puramente letterarie dell'opera.

A complicare il rapporto tra realtà e immaginazione concorre poi la confusione generata sul tempo narrativo che, come ha mostrato Emmeline Scachetti<sup>53</sup>, pare di difficile accertamento. Il viaggiatore viene infatti proiettato in una realtà che non corrisponde soltanto a quella della Salina d'Arc-et-Senans, che ne costituisce solo una parte; al tempo stesso, proprio le descrizioni del viaggiatore suggeriscono l'esistenza di una 'vera' città, effettivamente costruita. Inoltre, la presenza delle tavole, che non sono semplici disegni, eventualmente ad opera del narratore-viaggiatore, ma veri e propri progetti, sembrano suggerire al lettore di guardare quei monumenti come edifici reali. Tale confusione è rispecchiata stilisticamente in una certa disinvoltura nell'utilizzo delle forme verbali, come si legge ad esempio nel seguente passaggio, in cui Ledoux non mantiene un'unica linea temporale:

Il falloit un nouveau moteur pour guider la marche toujours lente des résolutions: un mouvement inespéré l'accélère. Le croire-t-on? Le rêve d'une nuit agitée met en mouvement le levier puissant de l'industrie qui alloit imprimer ses forces. Une scène épisodique, des milliers d'acteurs employés sur le grand théâtre des événements, faciliterent à l'artiste le moyen de lier les intérêts de l'art avec ceux du gouvernement. La ferme générale renoue les fils cassés et suit la nouvelle impulsion.<sup>54</sup>

Creando confusione tra le dimensioni del reale e dell'immaginario, Ledoux elabora un testo la cui definizione di genere sembra particolarmente ardua: *L'Architecture* non corrisponde infatti ai canoni del tradizionale trattato architettonico, pur conservandone certi passaggi e la materia prima su cui si fonda, ma neanche a uno specifico tipo letterario, poiché, come ha messo in evidenza Laurent Baridon<sup>55</sup>, i modelli cui fa riferimento non si limitano ai racconti di viaggio<sup>56</sup>, ma anche alle confessioni autobiografiche<sup>57</sup>, alla letteratura eroica, o ancora alla produzione dell'amico e

53 SCACHETTI, cit., pp. 44-46.

54 LEDOUX, cit., pp. 37-38.

55 LAURENT BARIDON, «*L'Architecture* de Ledoux: traité, utopie ou contre-utopie?», in CHOUQUER – DAUMAS, cit., pp. 97-116.

56 Il riferimento al modello del racconto di viaggio risulta immediato dalle prime linee dell'opera e dalla struttura che, almeno inizialmente, tenta di elaborare; tuttavia, Laurent Baridon sottolinea come vi sia un passaggio in cui il riferimento a uno specifico contributo di tal genere sia abbastanza esplicito, ovvero la descrizione dell'Ospedale, ripresa da JEAN DE THÉVENOT, *Rélation de voyage fait au Levant*, 1664 (cfr., p. 303-304).

57 Tra gli esempi di confessione autobiografica la proposta di Rousseau sembra essere quella più vicina alla sensibilità di Ledoux, non soltanto per la vicinanza di idee tra i due autori, ma anche per le modalità discorsive che vengono messe in pratica al momento degli slanci lirici nel corso dell'opera.

confidente *abbé* Delille<sup>58</sup>.

Il gioco tra finzione e realtà non è tuttavia determinato da esigenze esclusivamente funzionali, ma trova anzi giustificazione nel tipo di discorso che Ledoux intende formulare. La sua opera, al di là di ogni tentativo di scivolosa definizione, mira alla costruzione di un'architettura nuova, le cui fondamenta risiedono proprio nella sintesi tra reale e immaginario che il lettore è chiamato a compiere. La netta scissione tra le due dimensioni sembra così un parziale ostacolo all'individuazione del nucleo teorico di fondo, ovvero la formulazione di un'utopia architettonica che apre nuove possibilità per l'espressione dell'ideale, proiettandosi più concretamente nella sfera del reale, e che anzi riesce a modellare l'immaginario in maniera innovativa, rispetto alle enunciazioni del genere tradizionali, proprio perché la realtà vi interviene con maggiore convinzione e su livelli prima inesplorati o lasciati alle sole descrizioni narrative-letterarie.

L'utopia proposta da Ledoux è l'utopia di una città, una città nuova e migliore, elaborata sulla base delle mancanze e distorsioni quotidianamente sperimentate e sulle quali in prima persona aveva potuto lavorare; ma essa è anche un'utopia che cambia volto, non essendo più 'solo' una narrazione che l'enorme successo del genere stava lentamente trasformando in chimerica fantasticheria, ma un progetto di città, concepito, disegnato e argomentato in un testo che rifiutava il paradigma tradizionale del trattato architettonico perché ritenuto forse insufficiente alla considerazione di fattori intellettuali e culturali fondamentali.

## 2.4 Ledoux e la città

Al di là delle digressioni letterarie, delle confessioni e dei riferimenti biografici, al di là della presentazione di cornici naturali più o meno suggestive e di parentesi meditative consistenti, il fine ultimo de *L'Architecture* è la presentazione di una città. L'interesse per lo spazio urbano emerge del resto fin dalle prime linee del testo, quando viene esplicitamente indicata l'esistenza di una città:

---

58 L'influenza dell'*abbé* Delille è rintracciabile non soltanto nella tendenza che talvolta prende piede nella descrizione 'poetica', in cui egli fu maestro, ma anche nei già accennati 'prestiti' virgiliani, essendo egli stato un celebre traduttore del poeta latino, e in particolare delle *Georgiche*. Ancora legata all'attività di traduttore dell'*abbé* è forse interessante notare che la sua traduzione del *Paradiso perduto* di Milton, che risuona in parte nelle pagine de *L'Architecture* fu pubblicato nel 1804, ma considerata l'amicizia che lo legava a Ledoux, è plausibile ritenere che quest'ultimo avesse seguito parte della redazione negli anni di completamento della propria opera.

Avant que la nuit ne couvre de son voile obscur le vaste champ où j'ai placé tous les genres d'édifices qui réclame l'ordre social, on verra des usines importantes, filles et mères de l'industrie, donner naissance à des réunions populeuse. Une ville s'élèvera pour les enceindre et les couronner. Le luxe vivifiant, ami nourricier des art, y montrera tous les monuments qui l'opulence aura fait éclore.<sup>59</sup>

La città in questione è modellata dall'insieme dei singoli edifici, progettati in funzione dell'uomo, qui messo al centro dell'attenzione nella collettività generata dalla sua aggregazione che costituisce la base per lo sviluppo dell'idea architettonica. In effetti, gli edifici che danno forma alla città sono quelli reclamati dall'«ordre sociale»; ma ancora più importante, sono quelli reclamati dall'industriosità umana che, nelle «usines», «filles et mères de l'industrie», trovano la loro espressione architettonica. La città è allora una città per uomini-lavoratori, nel senso ampio del termine e quindi nelle diverse specificità lavorative; è una città viva perché abitata e, soprattutto, perché pensata in funzione della sua popolazione. Non è, tuttavia, una città egualitaria, giacché essa prevede delle asimmetrie sociali, e quindi architettoniche che non danneggiano l'armonia di insieme, ma anzi partecipano nella loro diversità ad un'unica bellezza urbana:

Asyles du laborieuse artisan, les villages et les bourgs ajouteront à la beauté du coup d'œil par le contraste de leur simplicité. La maison du pauvre, par son extérieur modeste, rehaussera la splendeur de l'hôtel du riche, et de ces palais où sont les lames dorées qui les couvrent, les grands semblent rivaliser d'éclat avec l'astre du jour.<sup>60</sup>

La descrizione della *Carte général des environs de la ville de Chaux* (fig. 35, pl. 14) offre i primi spunti per la visualizzazione di una città, che si imprime nell'immaginario del lettore attraverso il richiamo di specifiche strutture osservate nella loro pubblica utilità:

....on voit seize rues qui tendent à un centre commun.

L'hôtel-de-ville représente, et tien dans sa sagesse, la balance des intérêts individuels: c'est-là qu'on distribue les récompenses et qu'on punit le crime.

Les écoles publiques développent les premiers germes de la vertu et enseignent une saine morale (...); des fontaines bienfaisantes jaillissent sans cesse pour épurer l'air et réprimer l'incendie; des fanaux placés à des distances calculées, éclairent la surveillance nocturne. Au levant, au midi la voie publique est bordée par des arbres qui protègent les toits et offrent des promenades à l'abri des chaleurs excessives. (...) Plus loin, c'est un monument destiné aux récréations du

---

59 LEDOUX, cit., p. 1.

60 *Ibidem*.

peuple, aux exercices qui développent ses facultés. Voyez-vous ces bains où l'indigence cherche un remède aux maux qui l'affligent? C'est là que l'homme du monde, énervé par le plaisir, vient consolider ses nerfs affoiblis par les veilles et les voluptés destructives. (...) L'industrie, sous les voûtes du marché, attire l'abondance; le culte religieux placé au centre commun, appelle la piété; le Pacifère accumule les tables des loix et remplace le temple de la Concorde...<sup>61</sup>

Si trovano qui molti degli elementi caratteristici delle rappresentazione urbana tardo settecentesca. Innanzi tutto, emerge l'attenzione al problema dell'igiene, favorita da una rete di fontane che riprende l'affermato motivo della purezza delle acque come elemento essenziale alla salute generale, a sua volta avvantaggiata dalla presenza di bagni pubblici, di cui qui viene però sottolineata solo la funzione di ristoro. Anche la sicurezza degli abitanti viene presa in considerazione e Ledoux precisa non soltanto come la distribuzione idrica permetta di limitare le devastazioni dovute agli incendi, ma anche come l'installazione di «fanaux» nelle strade della città, faciliti la visibilità notturna. Le strade sono poi pensate per il loro effettivo utilizzo e, per quanto non compaiano indicazioni sulla loro ampiezza e sia fatto solo un rapido accenno al loro assetto radiale, la disposizione di alberi lungo il loro tracciato metta al riparo i pedoni dai raggi diretti del sole nelle giornate eccessivamente calde. Sono previsti inoltre edifici destinati alla ricreazione del popolo e all'esercizio fisico, mercati dove regna l'abbondanza, templi e scuole; queste ultime sono prima di tutto finalizzate a sollecitare una morale 'sana', senza cui l'intera costruzione urbana profilata non avrebbe senso.

In effetti, in questo passaggio, la descrizione di Ledoux non sembra focalizzarsi tanto sulle strutture architettoniche-urbanistiche nella loro specifica oggettività, quanto piuttosto sulla materia umana per cui è creato l'ambiente urbano stesso: posta al centro dell'attenzione, la cittadinanza costituisce la linfa vitale del progetto, lo giustifica e, allo stesso tempo, gli dà forma; ma soprattutto, essa è una cittadinanza rigenerata, educata alla virtù (plausibilmente lavorativa) e alla partecipazione a un'unica collettività.

Pare tuttavia opportuno sottolineare come l'aggregazione civile qui prospettata non preveda affatto un annullamento del singolo a favore di una comunità totalizzante, come prospettato da certi sistemi utopici, ma riesca a mantenere ben presente la dimensione individuale come punto di riferimento importante. Gli interessi di cui l'*Hôtel de ville* si fa garante sono infatti interessi *individuels*, mantenuti in un equilibrio necessario e reso efficace dall'equa distribuzione di pene e ricompense. È allora il singolo uomo a interessare la riflessione di Ledoux, che non si lancia in costruzioni 'utopico-

---

61 Ivi, p. 72.

comunitarie', ma delinea uno schema di convivenza civile fondato, di fatto, sulle libertà dell'individuo. Ciò che viene messo in evidenza è una società generata da un contrattualismo sociale che, per quanto poco chiaro nei suoi meccanismi e nella sua possibile interpretazione, sembrerebbe corrispondere a una visione politica che porta Ledoux a simpatizzare con le linee moderate dei primi tempi della Rivoluzione e, sotto il profilo prettamente progettuale, a forgiare una città in cui si afferma l'esistenza della comunità e insieme dell'individuo, come parti essenziali di un vivere civile armonico, industrioso, ordinato, *police*, giusto. Ma ciò che è più importante è che lo strumento che consente l'installazione di tale «balance des intérêts» è rappresentato dalla stessa città: è infatti la sua materialità a produrre l'equilibrio sociale, giacché le sue strutture sono pensate per una comunità di individui che trovano riposta alle proprie esigenze nella fisicità delle strutture urbane.

#### *Le «Barrières de la Ferme générale»*

Prima di svilupparsi nella dimensione dell'immaginario sotto forma di progettazione teorica, la riflessione sulla città si presenta come problema nel corso dell'esperienza propriamente architettonica di Ledoux. Nel corso degli anni '70 era stato infatti impegnato nella costruzione delle *Barrières* di Parigi, prima occasione per confrontarsi con un oggetto urbano la cui evoluzione storica ne aveva già definito le forme. Come è stato sottolineato, l'impresa non implicava un impatto urbanistico rivoluzionario, lasciando anzi intatti i nodi strutturali della città, per intervenire invece sulla ridefinizione dei suoi confini; essendo primariamente limiti fiscali, essi instauravano una demarcazione netta tra la città e la campagna, tra l'organismo urbano e il suo esterno, dando fisicità alla separazione tra quei due universi contrapposti e connessi l'uno all'altro.

La critica a quella cinta muraria, recuperata, elaborata e alimentata dalla riflessione intellettuale, era determinata dall'insofferenza per le pratiche cui essa era destinata, ovvero quella percezione di imposte che, operata dalla *Compagnie de la Ferme générale*, costituiva un'opportunità per abusi e vessazioni percepiti come insopportabili. A questo, si aggiunge anche una polemica di tipo squisitamente architettonico che, forte di quella più generalmente politica, denunciava la mancanza di stile dei padiglioni costruiti da Ledoux e della loro composizione 'all'interno' di un tessuto urbano più complesso<sup>62</sup>.

---

62 Si pensi ad esempio alla critica formulata dall'architetto e teorico Quatremère de Quincy nel 1788:

Divenute il simbolo di un'arbitrarietà e un'oppressione fiscale sulla cui memoria insisterà la Rivoluzione nell'intento di segnare una svolta di cui si faceva portatrice, le *Barrières* di Parigi verranno spazzate via dalla conformazione materiale della città, per la maggior parte distrutte e ricordate come monumento del passato regime. Proprio per questo, la riflessione di Ledoux su tali costruzioni, affidata a *L'Architecture* e quindi rivisitata nel corso di quei medesimi eventi che ponevano radicalmente in questione la sua compromissione con le gerarchie tradizionali e, conseguentemente, la sua stessa opera architettonica, deve essere osservata con cautela. In effetti, i pochi momenti dell'opera che chiamano direttamente in causa quell'impresa non esplicitano una chiara presa di posizione nei confronti di essa, ma manifestano una certa oscillazione tra l'esaltazione del risultato artistico, la rivalutazione in senso positivo della loro progettazione, la decisa affermazione del beneficio generale apportato dalla loro costruzione al prestigio del paese e il richiamo dell'esempio classico e biblico come autorità giustificante il suo coinvolgimento in simile impresa. In effetti, la costruzione di cinta murarie è un momento di affermazione politica che, ricorrente nel tempo, affida l'ordinamento della città capitale alla ridefinizione dei suoi confini, quale occasione per individuare un organismo, urbano, che è il centro di un popolo, di una cultura, di un'epoca il cui prestigio si trova riflesso nelle mura stesse:

C'est ainsi que les fondateurs de Rome sortirent du chaos cette ville célèbre qui dicta des loix à l'univers. Thémistocle bâtit les murs d'Athènes; ceux de Thèbes s'élèvent au son de la lyre d'Amphion; Sémiramis construit les murs épais de Babylone. J'étois bien loin de croire que réservé à de plus grand évènements, je nivèlerois un jours les boulevards de la plus fameuse cité du monde. J'étois bien loin de croire que des triomphateurs aperçus à soixante pieds sur les Propylées de la Manche et des côtes de Cherbourg, se lieroient avec le ciel pour commander la terre; que tant d'autres monuments qui attestent à jamais la splendeur d'un grand peuple, rappelleroient des conceptions sorties de la baguette d'une fée conservatrice.<sup>63</sup>

Il risultato stilistico delle mura e, soprattutto, dei padiglioni alle intersezioni con le

---

«Rien ne prouve mieux que les nouvelles *barrières* de Paris à quel point les ouvrages des arts, participent à la noblesse ou à la bassesse des idées d'un pays; combien les mœurs des peuples influent sur l'architecture, & combien même les dénominations dont l'usage accrédite l'emploi, ont de pouvoir, & sur les idées, & sur les monumens d'une nations. (...) Cependant Paris vient de voir reculer son enceintes & dans l'espace de deux ans, ses nouvelles avenues dégradées par des monumens, dont les frais excèdent du quadruple ce qu'eût exigé (...) Jamais projet plus fécond ne s'étoit offert au défi des artistes.» (ANTOINE-CHRYSTOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, «Barrières», in *Encyclopédie méthodique. Architecture. Tome premier*, Paris, chez Panckoucke, 1788).

63 LEDOUX, cit., p. 42. Aggiunge in nota: «Les monuments qui forment la clôture de Paris, appréciés judiciairement et contradictoirement à la moitié du droit qu'on ne refuse à personne, 409,000 livres, sont dus.» (*Ibidem*).



arterie stradali provenienti dalla campagna, costituisce momento di orgoglio artistico affatto nascosto da Ledoux, che anzi non rinuncia a sottolineare la bellezza di quei «bureaux de commis» che «deviennent sous sa main des Propylées magnifique»<sup>64</sup>.

Tuttavia, l'utilizzo del termine utilizzato da Ledoux per indicare le *Barrières*, *Propylées*, pone un problema di interpretazione. Se il vocabolo al singolare designava presso gli Antichi l'entrata di un tempio o di un palazzo, la porta monumentale di accesso a importanti edifici, resta da capire con quale ottica Ledoux abbia scelto di riprendere tale locuzione per indicare i padiglioni del *Mur* in questione. Quest'ultimo, infatti, tracciando la demarcazione tra interno ed esterno, consentiva alle entrate di assolvere il compito di collegamento tra le due realtà che, di fatto, venivano collocate a un diverso livello ideologico (oltre che primariamente fiscale): le porte consentivano e davano forma materiale al momento del passaggio dalla campagna alla città, ovvero all'ingresso in una possibilità sociale, culturale e architettonica specifica. Si tratterebbe allora di capire se i *Propylée* siano stati concepiti per essere delle entrate subordinanti le due realtà o in qualche modo parificanti, ovvero se quegli accessi siano da valutarsi in un'ottica di chiusura, di opposizione tra città e campagna, o piuttosto di collegamento egualitario, che finisce per accrescere l'una e l'altra dimensione.

A questo proposito, non vengono in aiuto le incisioni relative ai *Propylées*, giacché se esse raffigurano prevalentemente gli edifici in questione collocati davanti a uno sfondo in cui sono chiaramente individuabili elementi naturali, come alberi, arbusti, colline, ecc., rappresentanti la campagna, tale prospettiva potrebbe indicare tanto il riconoscimento di una certa 'superiorità cittadina', che si chiude all'esterno, isolandosi, e ponendosi come termine di primo piano, quanto quello di un'apertura dell'urbanità alla campagna, cui guarda da un punto di vista privilegiato, ma comunque esistente.

Non viene in aiuto neanche il testo, poiché i riferimenti ai *Propylée* si sviluppano generalmente come occasione di giustificazione del proprio operato, plausibilmente determinata da un bisogno di riscatto agli occhi dell'opinione pubblica:

...on livre à la persécution celui qui a desséché les marais de la plus grande cité de la France [in nota: «Voyez les Propylées de Paris»]. Il établit des pentes

---

64 Ivi, p. 16. Scagliandosi contro il *vandalisme* (cfr. BACZKO, «Vandalisme», in FRANÇOIS FURET – MONA OZOUF (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Flammarion, 1988) accusa poi gli architetti della Rivoluzione di non aver saputo riconoscere il valore artistico delle sue creazioni, incitandone anzi la distruzione: «Voyez les Propylées de la Meuze; ce monument présente un plan carré... (...) il a été détruit par le vandalisme; le croira-t-on? par des Architectes! Que ces hommes sont condamnables; ils ôtent à la splendeur de l'art tout son éclat, ils ôtent à la postérité des modèles, des comparaisons.» (LEDoux, cit., 186).

préservatrices de la putréfaction; il ouvre des communications commerciales, des promenades parées de tous les accessoires qui contribuent à égayer la vue et à augmenter les revenus publics. Quelle est sa récompense? On lui ravit sa fortune; ses affections les plus chères succombent sous le poids des injustices. Pour combler la mesure des maux, qu'obtient-il? La permission de vivre.<sup>65</sup>

Il tentativo di riabilitazione del proprio nome e della propria opera persegue quindi la duplice strada della rivalutazione estetico-stilistica, ma anche quella della messa in evidenza del beneficio generale che proprio quella problematica struttura aveva portato all'intera comunità. I richiami delle entrate di Parigi si mostrano infatti come occasioni per ricordare la più ampia operazione di ripensamento urbano che esse avevano permesso e cui l'artista sentiva di essersi dedicato efficacemente, a vantaggio dell'evoluzione materiale della città e del benessere della comunità:

Après avoir déroulé les feuilles nombreuses des bâtimens civils, je présenterai les Propylées de Paris, tels qu'ils étoient avant leur mutilation, tableau qui se lieut aux sites les plus piquants, et dont les effets tiennent à la magie trompeuse de nos théâtres. Je *dévillagerai* une peuplade de huit cent mille homme pour lui donner l'indépendance qu'une ville tient de son isolement; je placerai les trophées de la victoire aux issues fermées qui mutilent ses lignes de tendances; je transplanterai les montagnes; je dessécherai les marais... (...), je présenterai les chemins destinés à désobstruer l'intérieur de la ville; ces magnifiques boulevards, sans exemple pour l'étendue, je les préserverai des fardeaux excédant qui écrasent le grès, inquiètent l'habitant craintif ou préoccupé.<sup>66</sup>

Al di là dell'effettivo impatto della costruzione delle *Barrières* sull'intero tessuto urbano di Parigi, alquanto enfatizzata nell'esposizione di Ledoux, ciò che qui interessa notare è come proprio la considerazione di simili progetti orienti il discorso verso la valutazione dell'ambiente cittadino nel suo complesso. Tuttavia, tale allargamento della prospettiva appare non soltanto come un'esagerazione forzata dagli eventi e dalle necessità di riabilitazione personale, ma anche da una visione urbana specifica, che trova nella fisicità delle strutture di delimitazione, come appunto le mura, la ragione prima delle città in quanto tali. In maniera affatto innovativa, ne *L'Architecture* il *Mur* edificato negli anni '70 finisce infatti per erigersi a monumento che definisce l'essenza stessa della città e dell'aggregazione umana al suo interno; quest'ultima si trasforma da un'informa «peuplade de huit cent mille homme» a una vera e propria città, non soltanto grazie all'«indépendance», l'isolamento dalla campagna, istituito dalle mura, ma soprattutto grazie al ripensamento dell'ambiente urbano nel suo complesso che, almeno

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 71.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 17-18.

nella riflessione di Ledoux, proprio l'edificazione della barriera sembra aver sollecitato. Sebbene tale predominanza concettuale attribuita alle mura sembrerebbe riportare il discorso entro i confini di una comprensione della città in termini prettamente tradizionali, pare tuttavia opportuno sottolineare come i padiglioni per la percezione delle imposte pensati da Ledoux istituiscano un legame tra esterno e interno che, pur rimarcando la differenziazione tra le due realtà, si mostra come necessario; se restano insolubilmente ambigui i termini di tale rapporto, da leggersi o meno in chiave 'gerarchica', il mondo dell'urbanità e quello della campagna vengono compresi in un unico disegno, entrando a far parte di un medesimo progetto di trasformazione che, innescato dalla struttura specifica delle mura, costringe a un ripensamento globale della città e dei suoi dintorni. In questo senso, le mura non costituirebbero la chiave del riconoscimento stesso di una città, quanto piuttosto l'elemento che consente l'individuazione di un legame tra due oggetti spaziali, la città e la campagna, il cui rapporto è il vero protagonista dell'operazione rappresentativa.

Eppure, i riferimenti ai *Propylées* e le incisioni corrispettive non bastano a giustificare tale visione complessiva della città come organismo armonicamente inserito in un contesto più vasto, problematico, ma necessario; subordinandoli a esigenze prettamente 'personali', nel tentativo di restituire dignità al proprio nome e alla propria fortuna, Ledoux non approfondisce la loro argomentazione, lasciando la rappresentazione dell'organismo urbano nella sua duplice caratterizzazione di isolamento e apertura ai passaggi propriamente dedicati all'architettura della città ideale di Chaux. Quest'ultima è l'occasione per esplicitare pienamente il proprio concetto di città, e il proprio programma di architettura urbana, anche al di là delle necessità di riscatto; se le costruzioni realmente edificate non danno direttamente luogo a riflessioni sulla città come oggetto territorialmente specifico, esse avrenno modo di emergere dall'illustrazione della nuova città che prende corpo, in maniera frazionata e confusa, nelle pagine de *L'Architecture*.

#### *La città ideale: forma e inserimento territoriale*

Come è stato già ricordato, le costruzioni della Salina d'Arc-en-Senans costituiscono il nucleo centrale della città ideale di Chaux; quelle strutture, progettate dietro un effettivo incarico e concretamente realizzate, avrebbero poi stimolato la progettazione di un intero complesso urbano che si sarebbe dovuto sviluppare a partire da esse. Centro della città immaginaria, la Salina è così solo la prima fase di un organismo la cui precisazione

si mostra ambigualmente sia come oggetto dai contorni chiari e delineati, sia come spazio aperto, lasciato alle possibilità di un successivo sviluppo.

Nella prima prospettiva si inseriscono allora i riferimenti e le incisioni di Ledoux interessate alla visualizzazione della città come spazio definito, legato in particolare all'esperienza delle *Barrières* parigine. Sebbene le mura della *Ferme générale* non fossero state erette per dare una visibilità 'urbana' alla capitale, cui si riconosceva l'identità cittadina più evidente del paese, esse definivano la città se non nella sua natura, certamente nel suo sviluppo urbano, i cui confini venivano fissati, prevedendone anche una considerevole dilatazione futura. La delimitazione dello spazio parigino, intervento di natura decisamente urbanistica, imponevano una forma fisica, che se non è mai stata una variabile nei vari tentativi di definizione dell'oggetto-città, pare una caratteristica interessante agli occhi dei 'narratori di città', e in particolare degli utopisti. Questi ultimi caricavano la pianta urbana di significati e valori fondamentali dell'intero sistema utopico, così che la possibilità di un piano a forma di stella o circolare rappresentava una scelta che doveva essere compiuta per restituire il senso di perfezione, unitarietà e armonia che la città stessa incarnava.

Anche per Ledoux la scelta della forma complessiva non è neutra, ma costituisce un nodo importante della sua architettura e si esprime in due tavole: la *Carte générale des environs de la Ville de Chaux* (fig. 35, pl. 14) e la *Vue perspective de la Ville de Chaux* (fig. 36, pl. 15). La prima offre la vista di una città ovoidale, circondata da una campagna cui è lasciato un peso considerevole nell'economia della tavola, sviluppandosi intorno ad altri tre borghi, collegati alla città da una rete viaria ben tracciata, e giungendo fino alla foresta di Chaux a nord e al fiume Loûe a sud. La pianta cittadina mostra la composizione interna risultante dalla composizione di moduli a 'U' e 'C', che ripropongono la morbidezza delle forme circolari esterne, e l'impianto stradale pensato come alternanza di linee radiali verso il centro e sezioni circolari in corrispondenza al limite esterno<sup>67</sup>. Al centro della città si erge la Salina, anch'essa a pianta ovoidale, la cui organizzazione delle singole strutture architettoniche ripropone la disposizione di quelle prettamente urbane, costituendone anzi il modello originario.

La seconda tavola presenta ancora una città a forma ovoidale, il nucleo della manifattura al suo centro, e l'equilibrio tra linee radiali e circolari che impongono il ritmo dei volumi architettonici. La *Vue perspective de la ville de Chaux* presenta un'interessante novità rispetto al progetto precedente, ovvero il gioco tra 'chiusura' e 'apertura' su cui si

---

67 Cfr. DANIELE VEGRO, «Chaux, ou la ville en embryon», CHOUQUER – DAUMAS, cit. pp. 57-84.

articola la città. In effetti, gli edifici della Salina sono racchiusi da una delimitazione circolare che non è costituita da vere e proprie mura, ma da filari di alberi che riescono a restituire l'idea di confine. Diversamente dalla prima pianta invece, la città si sviluppa qui anche al di fuori del 'limite' tracciato, che circonda non già l'intera collettività ma solo la manifattura. Così facendo Ledoux riesce in una doppia operazione: da una parte isola il fulcro della vita cittadina, l'industria appunto, mentre dall'altra libera la città in uno spazio aperto, che prosegue fino ai limiti dell'orizzonte. La seconda tavola offre così la vista dall'alto di una città suscettibile di essere ulteriormente ampliata, testimonianza non soltanto di considerazioni 'realistiche', ispirate in parte dallo straordinario sviluppo delle città settecentesche, ma anche del rifiuto di presentare un modello assoluto e statico, a vantaggio invece di una linea guida 'perfettibile', aperta a ogni processo di miglioramento<sup>68</sup>. Inoltre, la scelta tra isolamento e apertura non è più considerata obbligata, poiché esiste una terza soluzione in cui entrambe collaborano alla pianificazione di una città, i cui confini restano indefiniti verso l'universo naturale, verso l'esterno estremo, ma i cui valori più importanti, la Salina, che determina il senso stesso di questa città, sono esaltati nella delimitazione.

Le due tavole non sono le uniche a proporre l'immagine della città, e in particolare ne compaiono altre tre: la *Vue perspective du Pont de la Loüe* (fig. 34, pl. 4), la *Vue perspective du marché* (fig. 37, pl. 79) e la *Vue perspective d'une Forge à Canons* (fig. 38, pl. 125); in tutte e tre la chiusura della città non costituisce una variabile iconografica e, anzi, lo spazio urbano viene lasciato aperto, suscettibile di futura evoluzione.

La prima, è una proposta di città che non sembra svilupparsi organicamente, ma piuttosto in maniera assai disordinata, in forte contrasto con l'armonia complessiva generata dal disegno della natura, cui è lasciato maggiore spazio. Proprio per questo l'incisione non interessa tanto per la proposizione di uno spazio cittadino, capace di divenire un modello ripetibile, quanto per il confronto tra natura e città che viene messo in scena e su cui avremo modo di soffermarci. Inoltre, la strutturazione caotica della città sembra proporsi al lettore come spunto di riflessione sulla problematica, casuale e disarmonica evoluzione urbana determinata dal tempo, cui l'intera *Architecture* risponde con la composizione di una città finalmente equilibrata e proporzionata.

Nelle altre due prospettive invece ricompare una città in cui, senza cadere nella

---

68 «Je présenterais les projets d'une ville avec les accroissements dont elle étoit susceptibles; je l'avois prévu, j'excitai un mouvement convulsif: telle est la nature de l'homme.» (LEDoux, cit., p. 40).

monotonia e nell'omogeneizzazione, l'armonia è restituita da edifici debitamente separati per facilitare l'igiene pubblica, strade ben organizzate e un'estetica complessivamente razionale; ancora una volta non compaiono mura a delimitare il campo visivo, riproponendo il modulo della 'città aperta'.

Le cinque incisioni fin qui osservate offrono diverse prospettive sulla città, le prime due in maniera più definita e progettuale, le altre tre come contesto entro cui inserire la struttura architettonica specifica che ha determinato il disegno. Ad ogni modo, tutte confermano l'oggetto della ricerca di Ledoux, la città appunto, che, pur non consegnandosi al lettore in un'unica e immobile variante<sup>69</sup>, costituisce il piano complessivo in cui devono essere pensate le numerose strutture proposte ne *L'Architecture*.

#### *Sorveglianza produttiva e rigenerazione umana nella città ideale di Chaux*

Se da una parte i confini esterni della città sono accettati anche come aperti, dall'altra parte la chiusura si applica necessariamente al nucleo della città, la Salina, cuore vitale dell'intero progetto. Proprio nella pianificazione della manifattura risiedono allora alcuni elementi essenziali alla comprensione della rappresentazione urbana di Ledoux, qui concentrata in una sorta di scala ridotta.

Dal momento che la città di Chaux si presenta come l'estensione della Salina d'Arc-en-Senans, all'interno de *L'Architecture* si possono distinguere due gruppi di incisioni: da una parte quelle raffiguranti la città quale proiettata dall'immaginazione dell'autore, come quelle già ricordate e come quelle relative a specifici edifici urbani che avremo modo di considerare, dall'altra quelle direttamente connesse alla progettazione reale della manifattura. A partire da queste ultime è possibile ricavare due versioni del progetto, il secondo dei quali venne effettivamente edificato ed è tuttora esistente.

Nel primo progetto, raffigurato nel *Premier plan de la Saline de Chaux non exécuté* (fig. 39, pl. 12) le strutture della manifattura sono disposte intorno a una corte a pianta quadrata, al centro della quale è collocata una fontana<sup>70</sup>; alle linee orizzontali e verticali che assecondano i limiti della pianta si aggiungono quelle diagonali, portici coperti che

---

69 Daniele Vegro ha ricostruito la presenza di specifici edifici riconoscibili nelle tavole, sottolineando come il ricorrere di alcuni di essi nelle diverse prospettive inserisca quegli stessi disegni in un piano variabile ma complessivamente strutturato. (Cfr. VEGRO, cit.).

70 La presenza della fontana richiama il tema dell'acqua, largamente presente in tutta l'opera. A lungo infatti Ledoux si sofferma sulla descrizione di fiumi o piccoli corsi d'acqua, talvolta 'realmente' presenti nella città di Chaux, più spesso elementi narrativi delle sue divagazioni fantasiose. Inoltre, in linea con il discorso sulla città e sull'igiene, all'acqua è attribuito un valore positivo poiché, oltre a riconnettere l'uomo con la natura, garantisce una migliore salubrità urbana.

rompono la monotonia della corte e facilitano gli spostamenti da un edificio all'altro<sup>71</sup>. Tale disposizione assicura una continuità lavorativa e una perfetta visibilità da parte dei sorveglianti, in un'ottica di produttività rigidamente controllata che giustifica gran parte della composizione della Salina:

L'homme à couvert sous des galeries préservatrices, peut exporter les matières sans craindre les intempéries qui les atténuent; rien ne peut arrêter, rien ne peut ralentir son activité. Le commis surveillant, placé au centre des lignes de tendance, peut embrasser d'un seul coup-d'œil les détails qui lui sont confiés. (...) Rien n'échappe à la position dominante du directeur<sup>72</sup>

Lo stesso Ledoux ammette alcune mancanze di quel primo progetto e assicura che il *Plan général de la Saline, tel qu'il est exécuté* (fig. 40, pl. 16) è stato pensato per risolvere anche alcune importanti questioni di sicurezza e igiene<sup>73</sup>. È questa la forma della manifattura ancora esistente, una pianta semicircolare, un enorme anfiteatro in cui Ledoux mette in scena i processi lavorativi. Ancor più che nel primo progetto qui l'onnipresenza dei meccanismi di controllo è amplificata dall'assenza di ostacoli alla visualizzazione dell'intero impianto:

Un des grands mobiles qui lient les gouvernement aux résultat intéressés de tous les instants, c'est la disposition générale d'un plan qui ressemble à un centre éclairé les parties qui le composent. L'œil surveille facilement la ligne la plus courte (...) rien n'échappe à la surveillance, elle a cent yeux ouverts quand cent autres sommeillent...<sup>74</sup>

Le traiettorie radiali che partono dalla *Maison du directeur* (figg. 41-42, pl. 60-61), posizionata al centro del complesso, consentono una visibilità completa, mettendo in relazione l'utilizzo della geometria al controllo visivo assoluto. L'edificio pensato da Ledoux, specchio dell'intera Salina e dell'intera città, è così una struttura posizionata in modo da poter osservare ogni movimento intorno a essa, instaurando una trasparenza non priva di criticità.

In effetti, espressioni come *coup-d'œil* e termini legati alla radice *surveiller* risultano particolarmente frequenti nel corso dell'intera opera; con il loro utilizzo, anche al là

---

71 «Un ordre arrive; on suspend les résolutions: on délibère. Dans une usine où l'emploi du temps est précieux, l'économie d'une heure par jour, sur mille têtes, accumule les produits du temps. (...) La ligne diagonale inscrite dans un carré, sembloit réunir tous les avantages: elle accéléroit tous les services.» (LEDoux, cit., p. 66).

72 Ivi, p. 67.

73 «L'artiste sentit qu'il devoit tout isoler; que les habitations communes et particulières, les fourneaux devoient être à l'abri de l'adhérence, toujours à craindre quand elle est enclavée par la multitude. Il sentit qu'il falloit composer avec les vents qui assurent la salubrité...» (Ivi, p. 67).

74 Ivi, p. 77.

della parte specificamente dedicata alla *Maison du directeur*, trapela piano piano un sistema architettonico-urbanistico che ruota intorno alla visibilità quale criterio essenziale della progettazione. La disposizione delle forme architettoniche, infatti, è tenuta a garantire una sorveglianza incondizionata, che si dispiega su ogni parte<sup>75</sup>, su ogni funzione produttiva, ogni movimento, ogni comportamento.

L'instaurazione di un tale generalizzato controllo comporta due ordini di problemi, interessando da una parte la questione della Salina come oggetto manifatturiero dalle specifiche peculiarità, dall'altra quella della sorveglianza come deterrente alla degenerazione dei costumi e quindi come garante della moralità.

Per quello che concerne la prima dimensione, sembra opportuno ricordare quei modelli di prigionieri che, resi celebri dall'ideazione del Panoptico di Jeremy Bentham<sup>76</sup>, già a partire dagli anni '70 del Settecento andavano delineandosi come possibilità progettuali funzionali alla sorveglianza dei detenuti da parte di un osservatore collocato in una posizione privilegiata, centrale<sup>77</sup>. Al di là delle implicazioni sociali della struttura di Bentham<sup>78</sup>, la predilezione per traiettorie radiali, che permettevano non soltanto una

75 «Plus le bâtiments sont éloignés, plus ils nécessitent cette unité désirable qui satisfait les yeux, développe les besoins et assure la surveillance.» (Ivi, p. 119).

76 Cfr. JEREMY BENTHAM, *Draught of a new plan for the organisation of the judicial establishment in France...*, London, 1790; Id., *Le panoptique. Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection et nommément des maisons de force...*, Paris, 1791.

77 Si pensi ad esempio alle prigioni pensate da JOHN HOWARD (*L'Etat des prisons, des hôpitaux et des maisons de force en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1775) o da FRANÇOIS DOUBLET (*Mémoires sur la nécessité d'établir une réforme dans les prisons et sur les moyens de l'opérer*, 1791). Cfr. MICHAEL IGNATIEFF, *A Just Measure of Pain, the Penitentiary in the Industrial Revolution. 1750-1850*, New York, 1978; MICHELLE PERROT (éd), *L'impossible prison: Recherches sur le système pénitentiaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1980.

78 Se la prigione concepita da Bentham guardava con sentita partecipazione alle condizioni delle corrispettive strutture reali, la sua proposta viene modellata all'interno di un pensiero politico-sociale più ampio, di cui diviene metafora. Tuttavia, proprio quella accentuazione delle possibilità di controllo da parte dei sorveglianti che, messi al centro della prigione, potevano continuamente osservare i movimenti dei prigionieri, costituisce il nodo problematico della costruzione di Bentham; su di esso, com'è noto, si focalizzerà Michel Foucault estendendo tale principio di trasparenza sociale assoluta all'intera società, che, a suo avviso, Bentham intendeva porre sotto l'occhio indagatore del potere politico, in linea del resto a meccanismi di sorveglianza che la pratica amministrativa andava accentuando nella seconda metà del XVIII secolo. Se l'estensione del principio di visibilità dalla specificità della prigione alla società globalmente intesa costituisce effettivamente un elemento essenziale dell'elaborazione di Bentham, meno coerente al suo pensiero sembra l'istituzione di un meccanismo sociale fondato sul controllo totalizzante di cui i governanti sarebbero i protagonisti attivi e i governati i passivi oggetti della sorveglianza. In effetti, se Bentham afferma con chiarezza che «the more strictly we are watched, the better we behave», il progetto di democrazia partecipativa che verrà definitivamente esplicitato nel *Constitutional Code* (scritto più tardivamente, tra 1822 e 1830) non sembra trovare riscontro nella suggestiva analisi di Foucault; proprio alla luce dell'intero corpus Benthamiano è così possibile invertire l'interpretazione data dal filosofo francese, collocando al centro di quella sorveglianza ampiamente argomentata nel modello ideale di prigione non già al corpo sociale, bensì ai suoi governanti. (Cfr. LEA CAMPOS BORALEVI, «Utilitarismo e democrazia», in *Popolo, nazione e democrazia tra Ottocento e Novecento. Convegno internazionale di studi in onore di Arduino Agnelli, Università di Trieste, 17-18 settembre 2004*, Trieste, Edizioni dell'Università di Trieste, 2004, pp. 251-256). Sono questi ultimi il fulcro delle



migliore circolazione di aria, merci e persone, ma soprattutto facilitavano il mantenimento del controllo garantendo una visuale più ampia rispetto a quella consentita da un punto collocato lateralmente, si manifestava negli stessi anni anche in numerosi progetti di riforma degli ospedali, strutture urbane altamente critiche, la cui architettura finiva per essere trattata in maniera analoga a quella delle carceri<sup>79</sup>. L'organizzazione di tali tipologie di edificio veniva così subordinata a esigenze pratiche, in cui quella del controllo ricopriva un ruolo considerevole, riflettendo l'irrigidimento delle modalità di isolamento ed esclusione che sembrano accentuarsi nel corso del XVIII secolo, in un'ottica di forte disciplinizzazione per la conservazione della stabilità pubblica. Pur al di là delle interpretazioni novecentesche che hanno amplificato la portata di tale irrigidimento, osservando il XVIII secolo attraverso la lente di categorie e meccanismi di rappresentazione posteriori, alcune pratiche di governo e, in questo caso, alcune soluzioni architettoniche applicate in risoluzione a specifici problemi sembrano in parte confermare la presenza di un processo di graduale convergenza verso una trasparenza sociale accentuata. Tale trasparenza trova la sua radice in un raffinamento delle pratiche amministrative gestionali dello stato moderno e dei suoi apparati, più o meno indipendenti. In questa prospettiva si colloca anche la manifattura ideata da Ledoux, dove le operazioni propriamente legate all'attività stessa della struttura si posizionano in specifici spazi a loro volta sorvegliati da un unico centro, garante del corretto svolgimento dei compiti lavorativi. Alla radice di tale progettazione resta così la ricerca di una funzionalità che le forme dell'architettura dovrebbero assicurare; si tratta di una funzionalità architettonica a vantaggio dell'efficienza produttiva, obiettivo primario della manifattura, e per estensione dell'intera città.

Inoltre, nel collocare l'autorità al proprio centro, Ledoux prevede l'articolazione di una gerarchia sociale che, pur non espressa in termini di prestigio o nome, ma anzi in termini di funzionalità lavorativa, si trova assecondata dalle forme dell'architettura che ne partecipano alla strutturazione.

Nel progettare la forma semicircolare della Salina e nel collocare la *Maison du*

---

preoccupazioni di Bentham che, per colpire atteggiamenti contrari al bene comune, colloca i politici sotto l'occhio osservatore, posto in un popolo che è tenuto a sorvegliare continuamente i propri rappresentati. Cfr.: MICHEL FOUCAULT, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975; ROSS HARRISON, *Bentham*, London, Routledge, 1983; HERBERT LIONEL A. HART, *Essays on Bentham: Studies in Jurisprudence and Political Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1982; FREDERICK ROSEN, *Jeremy Bentham and Representative Democracy: a Study of the Constitutional Code*, Oxford, Clarendon Press, 1983; Id., *Classical Utilitarianism from Hume to Mill*, London-New York, Routledge, 2003.

79 Si pensi alle proposte di Claude-Philibert Coquéau, Pierre Panseron o Antoine Petit considerate nel cap. «La città settecentesca».

*directeur* nel centro, Ledoux non propone quindi alcuna innovazione radicale all'architettura 'del controllo', ma approfondisce canoni costruttivi ormai diffusi. Tuttavia, come sottolinea Anthony Vidler, l'operazione di Ledoux sembra trovare il suo maggior interesse nello sviluppo di una gigantesca allegoria del potere naturale, 'industriale' e spirituale, segnato da motivi architettonici, nella realizzazione di una struttura simbolo del controllo stesso. Ledoux propone un modello di manifattura dove non soltanto le esigenze di sorveglianza e disciplinizzazione erano assicurate da soluzioni architettoniche che si stavano sperimentando proprio nel corso degli anni '70, ma dove l'intera composizione intendeva restituire una rappresentazione del potere, la cui potenza era incarnata nella pietra degli edifici.

Eppure, la funzione della trasparenza instaurata nella Salina, fondata sulla centralizzazione del controllo da parte di un'autorità che viene celebrata dalle forme stesse dell'architettura, non si esaurisce nella sola dimensione relativa alla produttività 'industriale', estendendosi invece anche alla sfera della moralità, interesse fondamentale dell'intero testo. In effetti, l'associazione del concetto di visibilità a quello di purezza dei *mœurs* sembra essere un elemento chiave dell'argomentazione di Ledoux che più volte insiste sulla «surveillance qui assure les mœurs»<sup>80</sup>.

Non è un caso che il teatro, luogo la cui valutazione il dibattito settecentesco lega imprescindibilmente al problema dei costumi, della moralità e dei progressi della *civilisation*, sia l'occasione che consente a Ledoux l'approfondimento (soprattutto progettuale e iconografico) del principio della visibilità come cardine dell'intera elaborazione teorico-architettonica.

Come abbiamo avuto modo di ricordare, il teatro di Besançon progettato da Ledoux si inserisce all'interno di un più ampio programma di rinnovamento urbano che nella seconda metà del XVIII secolo andava trasformando il volto della città. Al di là dell'interazione che viene istituita tra la struttura e l'ambiente circostante, segno di una concezione architettonica interessata al coordinamento degli elementi urbani in un insieme omogeneo e funzionale, la creazione di Ledoux dà forma a interessanti intuizioni da cui discende una composizione interna articolata sul collegamento tra gli spazi: se da una parte quello destinato al pubblico asseconda le distinzioni sociali prevedendo una separazione tra le diverse componenti, dall'altra parte la disposizione di posti a sedere anche per i più poveri e l'attenuamento della scissione tra lo spazio della scena e lo spazio degli spettatori collaborano a un medesimo programma di unificazione

---

80 LEDOUX, cit. p. 204.

sociale che, se non deve essere intesa nel senso politico più radicale, testimonia l'esigenza di una considerazione della comunità che è da valutarsi come insieme, come corpo unito e armonico. La creazione di un ambiente libero da colonne o altri intralci visivi (su modello dei teatri italiani), la sovrapposizione di logge lungo una traiettoria semi circolare, il loro aggettarsi sulla scena con la riduzione della distanza spaziale e soprattutto la disposizione dei diversi livelli in una scala graduale dove quelli superiori risultano leggermente rientranti rispetto a quelli immediatamente inferiori sono gli elementi fondamentali di un allestimento che finisce per tenere insieme la cittadinanza riunita nel teatro. Professionisti dello spettacolo e spettatori diventano infatti un unico organismo, costituito da elementi di cui viene riconosciuta la specificità, ma che vengono collocati in un unico spazio comunicativo; l'apertura dell'ambiente, certamente funzionale anche al godimento stesso degli spettacoli, definisce uno spazio in cui non esiste più una demarcazione netta tra quello della scena e quello riservato al pubblico. È questo uno spazio per la messa in scena degli spettacoli, così come quella della *sociabilité* urbana li riunita; è uno spazio dove regna la visibilità assoluta, essendo questa soprattutto visibilità sociale.

Del resto, la più celebre illustrazione del teatro tramandataci dallo stesso Ledoux è proprio il *Coup d'œil du théâtre de Besançon* (fig. 32, p. 113), raffigurante un occhio all'interno del quale trapela la struttura interna della sala, illuminata da un fascio di luce che parte dal suo interno, per finire all'esterno dell'occhio stesso. Il problema della trasparenza è dunque il centro del discorso, e proprio la progettazione di un edificio culturalmente critico come quello del teatro consente una più ampia considerazione, qui espressa in forma iconografica, sul significato sociale del teatro stesso e sulla sua possibilità di divenire specchio dei meccanismi collettivi. Se il fascio di luce che dall'alto illumina il teatro sembra alludere a un simbolismo prossimo a quello massonico, la resa visibile della sala che esso consente richiama quella trasparenza sociale che costituisce il fulcro del pensiero di Ledoux. Come già la *Maison du directeur*, anche il teatro è l'occasione per presentare una società che proprio in esso si riunisce, al di là dei propri 'ruoli' (attori/spettatori) e delle proprie distinzioni (economiche, istituzionali, ecc.), come insieme organico e completamente trasparente a se stesso. Il fascio di luce sembra poi il segno non tanto dell'operazione di conoscenza di tale fatto sociale, quanto piuttosto di un'azione esterna che consente l'instaurazione di tale stessa trasparenza collettiva. La resa visibile della società è allora compito dell'architetto, che detiene gli strumenti per la trasformazione concreta della

realtà nelle sue forme materiali e nei termini stessi dell'aggregazione civile. La collettività cui dà vita è così un insieme di componenti specifiche debitamente messe in una relazione, dove i rapporti stessi che la definiscono sono esplicitati e resi visibili a tutti.

La trasparenza è poi intimamente connessa alla necessità di una morale sana, di comportamenti 'civilizzati', 'urbanizzati', cui tutta l'opera testuale di Ledoux guarda costantemente, considerandoli le basi essenziali dell'aggregazione civile; così ad esempio, nella parte 'esplicativa' della *Vue perspective de l'atelier des bucherons, gardes de la forêt*<sup>81</sup> (figg. 43-44, pl. 102/1-102/2), Ledoux mette in scena i lavoratori in questione, mostrando la positività delle loro occupazioni:

Voyez le mouvement que les mœurs actives impriment pour braver les misères; on voit autour d'un grand cercle l'argile se multiplier, les sucs nourriciers de la journée frémissant et bouillonnent sans relâche; la flamme commune s'élève et chauffe de loin l'intervalle des heures consacrées au repos; les mets sont assaisonnés par l'appétit, compagnon inséparable du dieu de la santé.

Sortez de ces retraites économiques, entrez dans les ateliers; que de tableaux variés s'offrent à votre vue! ici des bras musculeux étendent sur terre les tyrans de forêts, pour garantir de l'oppression leurs rejettons timides, et assujettir leur orgueil aux formes que les besoins d'un grand peuple exigent; là on refend les cloisons de ces magasins légers qui exportent nos trésors liquides, pour des valeurs respectives, et quand la nuit se précipite de la voûte azurée pour exhaler sa fraîcheur bienfaisante, c'est alors que l'on voit de toutes parts la fatigue du jour provoquer le sommeil qui appelle les songes...<sup>82</sup>

Lo slittamento del discorso da una prospettiva propriamente architettonica a una maggiormente interessata all'umanità, nei suoi bisogni, nelle sue quotidiane attività, nella sua fatica lavorativa, nella fisicità dei propri sforzi, oltre a manifestare una certa propensione verso il racconto, verso la descrizione narrativa, esplicita anche un elemento essenziale della rappresentazione urbana di Ledoux, ovvero la fondazione della città su un'associazione tra le sue forme materiali e i suoi abitanti che pare indissolubile. Ciò che però interessa non è la semplice divagazione narrativa, quanto l'avvicinamento del lettore a una realtà dove umanità e città si trovano legate a filo doppio: se la prima dà senso alla città, sperimentandola e vivendola, l'altra asseconda lo svolgimento delle attività degli abitanti, offrendo un ambiente adeguato e *convenable*. L'architettura gioca allora uno ruolo fondamentale, giacché si preoccupa

81 In realtà il capitolo in questione non è affatto 'esplicativo' ma, secondo un modulo ricorrente nel corso dell'intera opera, l'incisione cui si riferisce diventa un semplice punto di appoggio per digressioni ulteriori.

82 LEDOUX, cit., pp. 197-198.

dell'organizzazione degli spazi in funzione dell'umanità chiamata a usufruirne. Eppure, la sua essenzialità si pone anche su un piano più vasto, non essendo soltanto l'arte attraverso cui è possibile costruire una città, dotandola di strutture specifiche e ben progettate, ma anche lo strumento di un'azione diretta sull'umanità, sulle sue azioni e il suo progresso:

...et souvent je divaguerai sur des matières qui paroissent n'avoir aucun rapport à l'Architecture. Que dis-je? est-il quelque chose qui lui soit étranger? Cet art qui rassemble toutes les connoissances, n'est-il pas lié par des attractions sensibles, à l'administration générale, à la politique des cours, aux mœurs publiques et particulières, aux sciences, à la littérature, à l'économie rurale, au commerce? Est-il quelque chose que l'Architecte doive ignorer, lui qui est né au même instant que le soleil, lui qui est le fils de la terre, lui qui est aussi ancien que le sol qu'il habite?<sup>83</sup>

L'architettura è allora chiamata a servire l'aggregazione sociale, che deve essere supportata nei suoi bisogni contingenti, materialmente identificabili, ma anche nello sviluppo delle conoscenze, nel perfezionamento delle istituzioni e pratiche di governo, nelle attività dell'economia e nei costumi. Come già il *directeur* della Salina controlla i comportamenti dei suoi lavoratori, anche al di fuori dei compiti strettamente legati alla produzione, così l'architetto si preoccupa di allestire uno spazio in cui la purezza dei *mœurs* possa mantenersi intatta.

## 2.5 Natura, *civilisation* e principi dell'architettura

Se il programma elaborato da Ledoux fa dell'architettura uno strumento per la trasformazione materiale della città, per l'educazione morale della cittadinanza, esso trova la chiave di volta per la sua intera giustificazione nella presenza concettualmente forte della natura e nell'utilizzo della *civilisation* come categoria fondante l'intero progetto di riforma.

Per comprendere il valore della città progettata da Ledoux, in un'ottica sociale, culturale e morale completamente ripensata, pare quindi necessario soffermare l'analisi sul ruolo della natura, che si delinea in *L'Architecture* come elemento essenziale della

---

83 Ivi, p. 17. Come sottolinea Jean Marie Pérouse de Montclos, l'ampiezza delle conoscenze necessarie all'architettura era stata stabilita già da Vitruvio, e ripresa dallo stesso Boullée: «Ce qui est du ressort de l'architecture et tout ce que cet art embrasse se conçoit à peine; c'est en considérant tout ce que comporte l'architecture dans l'établissement d'une grande population qu'on peut s'en former quelques idées.» (Boullée, f. 54 v°, in PÉROUSE DE MONTCLOS, cit., p. 35).

costruzione urbana. In effetti, la rappresentazione della città non sembra prescindere da quella della natura, nodo problematico e fondamentale del discorso di Ledoux, sia nella sua valenza contestuale, sia come fattore unificante e determinante l'esistenza stessa dello spazio urbano.

Del resto, nonostante il fine ultimo de *L'Architecture* sia la riflessione intorno alla città, la prima rappresentazione di uno spazio urbano proposta dalle incisioni, nella già ricordata *Vue perspective du Pont de la Loüe* (fig. 34, pl. 4), si delinea come agglomerato disordinato all'interno di una raffigurazione dominata primariamente dalla natura. Quest'ultima si presenta sullo sfondo, in un orizzonte modellato da una catena montuosa relativamente imponente, e in primo piano, nel fiume che sembra provenire dall'esterno del disegno, ma soprattutto nella roccia che si scaglia verso l'alto, protendendosi allo stesso tempo verso la città nel prolungamento dell'impervia parete in senso orizzontale. Proprio lo slancio verso il nucleo urbano suggerisce l'articolazione di una sorta di dialogo tra natura e città che viene amplificato dalla presenza del ponte, prodotto dell'industrialità umana, collegamento tra le due realtà. Il discorso si svolge quindi in una cornice naturale in cui l'uomo si inserisce prima quasi timidamente attraverso alcuni edifici ai piedi della montagna, sulla sinistra dell'incisione, e poi attraverso il vero e proprio nucleo urbano leggermente collocato sulla destra.

Il disegno in questione non si presenta propriamente come progetto, ma quale raffigurazione che lascia maggiore spazio alla descrizione 'pittorica', piuttosto che alla chiara definizione dei parametri architettonico-costruttivi che ispirerebbero la creazione della città. Se molte incisioni de *L'Architecture* non possono essere considerate raffigurazioni di veri e propri progetti<sup>84</sup>, ma di immagini di edifici di cui vengono esplicitate le forme esterne all'interno di un quadro naturale, sempre presente, il disegno qui in questione, il primo a offrire l'abbozzo di una componente urbana, pone il problema della valutazione di quest'ultima in relazione a un elemento naturale insistentemente riproposto nel corso dell'intera opera. La descrizione iconografica prodotta da Ledoux intende allora suggerire la chiave di accesso alla sua

---

84 Le raffigurazioni propriamente 'progettuali' sono comunque ben presenti nella raccolta di incisioni, tra le quali ne compaiono molte interessate alla scomposizione delle forme dei singoli edifici, all'esplicitazione della pianta di esse con rispettive legende, all'illustrazione del loro interno, ecc. Si trovano ad esempio numerose piante dei *Propylées* di Parigi, o ancora le incisioni: *Plan, coupe, élévation d'une maison de campagne*; *Plans des caves et du rez-de-chaussée de la maison du directeur*; *Plans des premier et second étage de la maison du directeur*; *Plans de la Cénobie*; *Plans des bains de la ville de Chaux*; *Coupe et élévation du cimetière de la ville de Chaux*; *Vue perspective, plan, coupe et élévation d'un retour de chasse*; *Maison de plaisir: plans, coupe et élévation*, ecc.

rappresentazione urbana, imprescindibile da una valutazione più ampia sul ruolo della natura, sulle modalità di interazione tra questa e l'artificio della città, sulla possibilità di una convivenza tra entrambe che, di fatto, rifiuta quella visione di chiusura e isolamento che la concreta esperienza professionale di Ledoux potrebbe suggerire. Se la costruzione delle *Barrières* parrebbe infatti orientare verso l'individuazione dell'oggetto urbano attraverso la sua separazione da ciò che urbano non è, se l'ambiguità di molti passaggi testuali parrebbe far propendere per una concezione della città in qualche modo tradizionale, ovvero subordinata alla presenza di un confine delimitante e qualificante, la composizione della *Vue perspective du Pont de la Loüe* sembrerebbe invece profilare un'armonia tra due realtà che non si escludono, ma si completano vicendevolmente.

In effetti, la natura ricorre in tutta l'opera sia come contesto rapidamente accennato entro cui inscrivere i vari progetti<sup>85</sup>, sia come componente fondamentale dell'intera rappresentazione, come nel caso di alcuni disegni, fra cui, ad esempio, quello della *Maison destinée aux Surveillants de la Source de la Loüe* (fig. 45, pl. 6).

La natura si affaccia nelle pagine de *L'Architecture* tanto mediante le incisioni quanto attraverso il testo, dove essa si articola secondo diverse modalità discorsive, in un'oscillazione costante tra mondo reale e mondo immaginario e in un collegamento continuo tra rappresentazione 'figurativa' e sollecitazione filosofica. La sua ricchezza si mostra così in descrizioni armonicamente inserite nello sviluppo del racconto:

...des arbres à fleur bordaient le chemin, les intervalles offroient des scènes parées de tous les produits utiles. J'apercevois des légumes abondants, chargés de l'arrosoir du matin; des vergers qui protégeoient, par leur ombres accidentelles, des champs cultivés; l'air étoit pur, il étoit parfumé de toute les exhalaisons qui portent à l'odorat un sentiment suave et délicieux.

Une petite rivière serpentoit au bas de la colline, elle étoit rapide; des roches, jettées au hazard, résistoient à son cours; irritée par les obstacles, elle écumoit de rage, et ne pouvoit contenir ses murmures. (...)

Plus loin, les yeux se reposent sur des champs dorés et se perdent dans les teintes accumulées de l'atmosphère.<sup>86</sup>

85 Ad esempio nella rappresentazione dell'*Hospice* (fig. 46, pl. 11), in cui l'edificio si erge davanti ad un filare di alberi, imponenti nelle loro dimensioni, ma collocati in secondo piano rispetto alla costruzione; o ancora in molte case destinate a lavoratori al di fuori dei limiti della città di Chaux, come nella *Vue perspective de l'atelier des bucherons, gardes de la forêt* (figg. 43-44, pl. 102/1-102/2).

86 LEDOUX, cit., p. 48. O ancora nella celebrazione della bontà della natura sintetizzata nel fiume della Loüe, i cui benefici stimolano la produzione e assicurano la sussistenza della comunità: «Jetez les yeux plus loin, vous verrez les souplesses argentées de la Loüe développer ses sources; ce n'est pas ce fleuve tortueux qui craint de se rencontrer vers les pôles opposés où règne une nuit éternelle; c'est cette douce haleine des chevaux du Soleil qui souffle sur elle les vents productifs. Jamais elle n'offre les désastres qui punissent les peuples coupables; contenue dans les limites de la bienfaisance, elle arrose des bords fertiles, et quand elle se répand dans la plaine, ce n'est que pour favoriser les

Simili descrizioni partecipano allo svolgimento della narrazione come elementi fondamentali, avvicinando molti passaggi a un tipo di letteratura pastorale interrotta solo dall'irrompere del lavoro quale tratto caratterizzante l'aggregazione umana proposta dal teso. Lungi dall'essere semplicemente una raffigurazione contestuale, il racconto della natura acquista primaria importanza nella considerazione del rapporto tra natura e artificio che costituisce un elemento fondamentale della costruzione di Ledoux.

#### *Arte e 'civilisation'*

Il fulcro della questione risiede allora nel problema della *civilisation* e nel valore che ad essa viene attribuito nell'evoluzione dell'umanità. Tuttavia, l'interpretazione e il giudizio di Ledoux sulla *civilisation* non pare sempre di immediata individuazione, lasciando spesso aperta la strada ad ambiguità e indecisioni che talvolta sembrano attribuire un valore fondamentalmente negativo a tale problematico concetto. Il progresso dell'umanità nel senso dell' 'incivilimento' è infatti talvolta percepito come una negazione dell'armonia naturale, indebolita dall'avanzamento nocivo e distruttivo della 'cultura'; ne è un esempio il 'racconto' della perdita della tranquillità di una piccola società felice, originariamente organizzata su basi comunitarie e moralmente virtuose, che ricordano subito le costruzioni utopiche:

Seize familles vivoient ensemble dans la calme des bois; elles avoient chacun un appartement complet (...) Les chefs de famille gouvernoient par la confiance; la piété sentimentale, le bon exemple, plutôt que les écoles de morale, propageoient les leçon de la sagesse. La religion les attachoit aux loi du pays; ils trouvoient dans son exercice consolant, la vie douce et tranquille, l'espérance du bien et les alarmes du vice. Le culte étoit celui que la raison laisse à nos propre lumières; ils exprimoient leur reconnoissance au Créateur, et vivoient dans l'accomplissement des devoirs imposés par la Divinité: entourés de toutes les vertus, ils n'avoient aucun idée du mal.<sup>87</sup>

La tranquillità sociale e, soprattutto, la purezza morale degli abitanti di tale immaginaria comunità vengono poi turbate dall'intervento di nuove idee, portate da un «philosophe moderne, un économiste», dietro cui si potrebbe intravedere la figura di François Quesnay. Le conseguenze della diffusione del nuovo sistema si profilano come disastrose, non già su basi prettamente economiche, quanto piuttosto su quelle sociali, portando al dissolvimento del «pacte de famille», qui da intendersi come una sorta di

---

propriétés, ce n'est que pour les accroître: par-tout elle étend ses prodigalités...» (Ivi, pp. 72-73).

87 Ivi, p. 181.



patto sociale giustificato dalla natura stessa e dalla convivenza in essa di tale armonica comunità:

Un philosophe moderne, un économiste paroît: le bonheur fuit, l'inquiétude commence, chacun s'agite; la lecture d'un nouveau système social occupe les esprits: les idées se croisent, se multiplient à raison des conceptions différentes, et comme les hommes qui ne sont pas encore atteints par la corruption, sont faciles à égarer quand on leur présente le mieux sous des apparences spécieuses, ils prennent l'art de raisonner pour la raison elle-même.

La jeunesse plus exaltée, croyant trouver dans l'appât de la séduction un bonheur qu'elle ne conçoit pas, se rassemble en petit nombre, pour rompre le pacte de famille.<sup>88</sup>

L'allusione all'esaltazione tipicamente giovanile, che si lascia sedurre da prospettive di felicità comune perdendo di vista le basi dell'aggregazione civile, parrebbe traslare il discorso su considerazioni intorno all'entusiasmo politico che oscura l'approfondimento razionale e che caratterizza due distinte età dell'uomo, fondate su un uso diverso della ragione. Tuttavia, poiché il riferimento all'impeto giovanile è articolato come un'aggiunta a un'osservazione dell'effetto di nuove idee e nuovi sistemi sull'uomo in generale, la diversità nell'utilizzo della ragione su base 'generazionale' sembra solo apparente, essendo invece in questione una più ampia riflessione sulle modalità di sviluppo della *civilisation*. Quest'ultima sembra qui procedere come elemento di rottura dell'ordine esistente, raccogliendo tale evoluzione un giudizio negativo, esplicitato nei termini «corruption» o «apparences», ma anche nel sostantivo «inquiétude», intesa come radice di un'agitazione non già positivamente costruttrice, ma disturbatrice della pace e della tranquillità generale.

Eppure, tale prospettiva, tale valutazione della *civilisation*, non pare affatto contraddistinguere il pensiero di Ledoux che anzi, nel suo insieme, manifesta una fondamentale fiducia nelle positive possibilità del cambiamento indotto dal progredire umano. Se il passaggio dinanzi riportato prospetta un quadro di degenerazione e

---

88 Ivi, p. 181. Ampiamente utilizzata dalla letteratura utopica, la rappresentazione di un'umanità corrotta, implicitamente riferita alla realtà contemporanea, si offriva al lettore quale contrappeso negativo della perfezione della città ideale. Ledoux ricorre più volte a tale dispositivo narrativo, e ad esempio scrive: «Jetez les yeux sur la place publique, vous y verrez l'oisiveté s'entasser autour du charlatan et remporter dans ses foyers une maladie réelle pour un mal imaginaire qu'elle croyoit guérir. Entrez dans les spectacles, vous y verrez tous les vices s'exhaler; l'homme épuisé par ses sueurs acides, des têtes fumantes qui répandent par-tout une vapeur putride; entrez dans les dortoirs que l'humanité fonda pour recevoir les fruits désavoués d'un assortiment illégitime; parcourez ces dépôts réparateurs des maux de tous genres qui affligent l'humanité, l'indigence; voyez ces voûtes ténébreuses qui recèlent la présomption du crime (...) par-tout où les yeux s'arrêtent, on rencontre l'homme abusé qui morcèle son existence; par-tout il accélère sa ruine et propage sa destruction.» (Ivi, p. 70).

corruzione indotto dalla *civilisation*, quest'ultima interviene in un contesto sociale e culturale alquanto 'utopico', ovvero catturato in un momento di immaginaria perfezione che non lascia spazio ad alcuna trasformazione, vista come inevitabilmente controproducente. Al contrario, *L'Architecture* è interamente costruita sulla speranza di un miglioramento della realtà, reso possibile dagli strumenti dell'architettura. Ledoux si rivolge infatti a un contesto reale che, oltre ad essere ben lontano da quell'ideale di perfezione codificato e alimentato dall'*utopisme*, porta in sé un principio di perfettibilità che esclude l'immobilismo come valore positivo; il cambiamento è dunque sempre possibile e dà forma a percorso di costruzione del benessere e della felicità generali che si delinea come itinere graduale.

La città proposta da *L'Architecture* non si mostra come dato di fatto chiaro e definito, quanto piuttosto come progetto fluido, in movimento, che può scaturire solo dalla corretta combinazione delle indicazioni di Ledoux. Tale procedimento rende la città di Chaux un modello urbano ideale, la cui 'perfezione' risiede in realtà nel suo essere oggetto perfettibile, suscettibile di miglioramenti progressivi che non ne paralizzano né l'attualizzazione concreta né l'eventuale messa in discussione.

Ledoux apre così alla sfumatura tra 'perfezione' e 'perfettibilità', nella convinzione che l'ideale risieda non tanto nell'immutabilità delle cose quanto piuttosto nel movimento, nella dimensione evolutiva del progresso. Accettando alcune delle istanze intellettuali più stimolanti del secolo, Ledoux affida la rappresentazione della propria città a un quadro mobile, che di fatto accetta l'imperfezione come parte inevitabile e necessaria<sup>89</sup>. A fianco della 'non completezza' resta invece la fiducia nel processo di miglioramento, nella positività della tensione umana verso un ideale di perfezione che proprio lo stato di non absolutezza produce<sup>90</sup>; movimento collettivo quindi, che viene generato dall'architettura di Ledoux in vista di un programma utopico che ha abbandonato la dimensione della staticità, irrealistica, ma anche improduttiva, per affermare la possibilità di un cambiamento concreto.

In effetti, proprio la considerazione dell'utopia come modello la cui perfezione è determinata dalla sua natura perfettibile, e non già dal suo stato in sé, sembra rendere quell'utopia stessa un'eventualità realizzabile e quindi progettabile. Come già il

---

89 L'idea dell' 'imperfezione' come elemento strutturale di un sistema non è certo innovativa. Una delle formulazioni più celebri e riuscite, che appartiene a un campo ben lontano da quello architettonico-urbanistico, è forse quella presentata da Bernad Mendeville ne *The fable of the bees* in cui il vizio veniva proposto come parte unitaria del sistema economico contemporaneo, che ne era il generatore diretto ma che allo stesso tempo ne riceveva benefici indiretti.

90 Cfr. VEGRO, cit..

passaggio dall'utopia all'u-chronia aveva imposto i modelli ideali come possibilità non più esclusive di mondi lontani, ma del futuro della realtà contemporanea, Ledoux sembra suggerire un'ulteriore svolta, investigando la 'fisicità' dell'utopia, sia nei suoi disegni, segno più evidente della attuabilità di una progettazione, sia nella comprensione di un movimento progressivo verso quell'utopia stessa. Per stimolare tale tensione, la ricerca costante di un miglioramento sempre immaginabile, Ledoux costruisce una città, i cui edifici si ergono quali modelli ideali su un piano la cui rappresentazione complessiva rimane però compito del lettore.

Resta tuttavia da definire in che modo la *civilisation* agisca sul cammino evolutivo dell'umanità, ovvero quale sia l'effetto che essa produce in termini di confronto con un'idealizzazione dell'uomo nel suo stato 'pre-civile', naturale. Pare allora necessario porre al centro del discorso la natura, da valutarsi nella problematicità delle sue indicazioni intellettuali e quindi nella sua valenza all'interno dell'argomentazione di Ledoux.

#### *Il ruolo della natura nell'arte architettonica*

Secondo un meccanismo analogo a quello già osservato per la formulazione teorica di Boullée, anche Ledoux pone la natura al centro dell'arte, di cui anzi diviene fondamentale stessa. Ne *L'Architecture* la natura viene investita di un valore fondamentale, diventando la giustificazione prima del pensiero e, conseguentemente, dell'atto creativo; ponendo al centro del discorso la natura, Ledoux si lascia coinvolgere dalla strutturazione di un percorso conoscitivo ispirato alla filosofia empirico-materialista settecentesca sintetizzata e applicata al campo artistico. Analogamente all'operazione condotta da Boullée, Ledoux rifiuta la considerazione della natura quale termine di opposizione all'artificio architettonico e la colloca alla base dell'esperienza progettuale, intesa come massima espressione del pensiero umano. La natura si offre ai sensi dell'uomo quale oggettività conoscibile, e la sua esplorazione determina la nascita consequenziale di passioni e idee, la cui verità non è determinata dalla loro diffusione, dall'opinione potenzialmente deviante, ma proprio dal loro radicamento originario:

Qui pourroit disconvenir que les idées entées sur la nature ne poussent des racines profondes? Elle sont d'autant plus fortes, qu'elle ne sont pas altérées par la routine que l'on professe dans les cités nombreuses, ces gouffres languissants où le pouvoir irrésistible de l'opinion entraîne la confiante multitude, qui perpétuent les

vices que l'amour-propre rend invariable.<sup>91</sup>

Il percorso che dalla scoperta della natura conduce alla formazione dell'idea funziona anche per la concezione artistica, così che l'architetto diventa «le délégué de la nature [qui] va chercher ses éléments mobiles pour retracer à nos yeux les effets de cette puissance coalisée»<sup>92</sup>, l'imitatore della natura<sup>93</sup> da cui ricava quegli stimoli che le sue stesse creazioni dovranno riproporre artificialmente. L'architetto si trova così a detenere un potere «colossal», giacché imitando la natura è in grado di riprodurre una sorta di natura 'altra':

Si le peintre présente l'homme sous toutes les faces, l'Architecte n'a-t-il pas un pouvoir colossal? Il peut, dans la nature, dont il est l'émule, former un autre nature; il n'est pas borné à cette partie de terrain trop étroite pour la grandeur de sa pensée; l'étendue des cieux, de la terre est son domaine; il assemble les merveilles immenses pour la couvrir; il crée, il perfectionne et met en mouvement; il peut assujettir le monde entier aux desirs de la nouveauté qui provoque les hazards sublimes de l'imagination.<sup>94</sup>

Per dare vita a un'opera propriamente artistica, l'imitazione della natura deve essere rielaborata attraverso l'immaginazione<sup>95</sup>, che combina 'sentimentalmente' le forme

---

91 LEDOUX, cit., p. 52.

92 Ivi, p. 51.

93 «Que ne peuvent les premières impressions de la nature! elles sont les premiers maîtres de l'homme; l'imitation a l'initiative sur les sensations; son pouvoir développe les vices et les vertus.» (Ivi, p.172); «O nature! Vérité constante! Faudra-t-il que la seule barbarie soit la conservatrice des principes, et nous reproche sans cesse les écarts de l'opulence et du luxe? Faudra-t-il que l'art s'éloigne tellement de la création, qu'il ne reçoive plus ses lois? Faudra-t-il que l'enfant, foulant aux pieds tous les sentiments de reconnaissance, pousse l'ingratitude au point de méconnaître sa mère?» (Ivi, 125).

94 Ivi, p. 29.

95 Il problema dell'immaginazione come meccanismo conoscitivo importante è una questione che corre lungo tutto il Settecento e che interessa la riflessione di origine empirica altrove considerata. Il nodo centrale è la valutazione di tale potere dell'uomo che, a partire dagli stimoli esterni, riesce a crearsi una rappresentazione della realtà e, allo stesso tempo, a costruire una realtà 'altra', ovvero immaginaria. Scriveva ad esempio Voltaire a proposito dell'immaginazione: «C'est le pouvoir que chaque être sensible éprouve en soi de se représenter dans son esprit les choses sensibles; cette faculté dépend de la mémoire. On voit des hommes, des animaux, des jardins; ces perceptions entrent par les sens, la mémoire les retient, l'*imagination* les compose. (...) l'*imagination*, est-il le seul instrument avec lequel nous composons des idées, & même les plus métaphysiques. Vous prononcez le mot *triangle*, mais vous ne prononcez qu'un son si vous ne vous représentez pas l'image d'un triangle quelconque; vous n'avez certainement eu l'idée d'un triangle que parce que vous en avez vu si vous avez des yeux, ou touché si vous êtes aveugle. Vous ne pouvez pas penser au triangle en général si votre *imagination* ne se figure, au moins confusément quelque triangle particulier. Vous prononcez les termes abstraits, *grandeur*, *vérité*, *justice*, *fini*, *infini*; mais ce mot *grandeur* est-il autre chose qu'un mouvement de votre langue qui frappe l'air, si vous n'avez pas l'image de quelque grandeur? Que veulent dire ces mots *vérité*, *mensonge*, si vous n'avez pas aperçu par vos sens que telle chose qu'on vous avoit dit existoit en effet, & que telle autre n'existoit pas? & de cette expérience ne composez-vous pas l'idée générale de vérité & de mensonge? (...) Avez-vous la notion de juste & d'injuste autrement que par des actions qui vous ont paru telles?» (VOLTAIRE, «Imagination», in *Encyclopédie*, t. VIII, Neufchâtel, chez Samuel Faulche, 1765).

percepitate inseguendo lo scopo ultimo del monumento in questione; solo allora «l'Architecte cessera d'être copiste, et si l'aigle n'est pas l'oiseau le plus commun des airs, aussi rare que lui, il développera sur la terre de nouvelles forces, anéantira la voûte qui couvre l'avenir; il disputera le terrain à la nature, il la rivalisera, il trouvera dans le champ qui n'offre que l'aridité, des récoltes qui enrichiront la terre»<sup>96</sup>. La costruzione della realtà 'altra' si plasma così sul reperimento di forme e principi morali<sup>97</sup>, il cui rapporto deve essere esplicitato dall'artista per la composizione di un'architettura che accresce la ricerca della perfezione stilistica di un fine sociale più complesso. L'arte anelata da *L'Architecture* è un'arte che 'colpisce', per aiutare l'uomo a sconfiggere le passioni negative, portatrici di corruzione:

...l'art qui frappe, étonne vos sens par des modèles calqués sur la nature; celui qui met en action la saine morale pour vous apprendre à repousser les passions désastreuses, à vous garantir des voluptés corruptrices; cet art est si puissant qu'il ravit nos substances intellectuelles et les transporte dans l'empire du beau idéal.<sup>98</sup>

Del resto, uno dei titoli ipotizzati da Ledoux, *Architecture sentimentale*, alludeva a tali convinzioni filosofiche da tempo diffuse sul continente. Per quanto la scelta ricadrà poi su un titolo diverso, l'opzione del 1801 sembra testimoniare l'avvenuta formulazione del testo, o quanto meno della sua complessiva strutturazione come sviluppo di un nucleo filosofico in termini di applicazione a un'arte il cui valore culturale e sociale veniva posto sotto nuova luce.

Allo stesso tempo, quella dimensione 'sentimentale' cui si riferisce il titolo poi rifiutato deve essere valutata non soltanto come punto di partenza del discorso intellettuale, e artistico, ma anche come obiettivo finale dell'architettura. Come già aveva affermato Boullée, il cui manoscritto era largamente conosciuto dai membri della sua cerchia e dai professionisti dell'architettura<sup>99</sup>, anche per Ledoux lo scopo dell'architetto era l'organizzazione di un'architettura 'sentimentale', ovvero capace di stimolare nello spettatore quelle medesime suggestioni che l'artista per primo aveva ricevuto dalla natura attraverso la mediazione dei sensi.

---

96 LEDOUX, cit., pp. 34-35.

97 «Il faut puiser dans la nature et dans ces provocations les principes qui peuvent nous diriger; elle a une marche réglée qui s'entretient par les vicissitudes du monde et l'union de ses parties. (...) ce qu'elle présente est si simple, que l'on ne conçoit pas comment l'homme rappelé aux idées premières, a pu les oublier pour créer des fantômes que la réflexion auroit dû faire disparaître.» (Ivi, p. 222).

98 Ivi, p. 184.

99 VIDLER, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, cit., p. 378.

A fondamento del discorso resta la convinzione della stretta connessione tra idee e passioni, su cui anche l'architetto deve riflettere per poter dare alla propria creazione un valore artistico profondo. E dal momento che «les idées filtrent à travers les passions qui les dominent»<sup>100</sup>, il punto di partenza della progettazione non può che trovarsi nel riconoscimento delle passioni capaci di stimolare l'attenzione dello spettatore e di indicargli la strada verso la comprensione di un determinato messaggio. L'architettura di Ledoux diventa così un'arte che individua le passioni capaci di stimolare l'uomo, ne coglie l'origine nelle impressioni ricevute dalla natura e dall'attenta osservazione delle composizioni di quest'ultima e costruisce la propria produzione, creazione artificiale di una bellezza artistico-architettonica che educa l'uomo-spettatore<sup>101</sup>. È allora di un'«architettura parlante»<sup>102</sup>, capace di comunicare con il cittadino, trasmettendo determinati messaggi attraverso la composizione di forme artificiali, ispirate alla natura:

...donnez nous des modèles qui parlent aux yeux, ils frapperont plus que les préceptes, que les écrits multipliés qui chargent la pensée et l'embrassent<sup>103</sup>

...le spectateur se perfectionne par ses propres sensations<sup>104</sup>

Si tratta di un'operazione dialettica, che si sviluppa all'interno di un processo conoscitivo inteso come originato dalla percezione dei sensi e dalla trasformazione dell'animo, e delle passioni, innescata dagli stimoli esterni. Il compito dell'architetto è allora quello di 'parlare agli occhi', giacché solo 'colpendo' lo spettatore, ovvero solo inducendo l'elaborazione di determinati sentimenti, è possibile attivare un meccanismo di auto-perfezionamento di cui beneficerà l'intera comunità.

#### *Strumenti della comunicazione artistica: il 'carattere' e il sublime*

Veniva così riconosciuto all'architettura un potere dialettico, che agiva sulle sensazioni dello spettatore, educandolo e indirizzandolo; interessa qui rilevare le implicazioni dell'adesione alla filosofia empirico-materialista sulla concezione estetica di Ledoux. Due termini in particolare ne sembrano influenzati, quelli di 'carattere' e 'sublime'.

Il concetto di carattere si manifesta in Ledoux come una modalità di comunicazione,

---

100 LEDOUX, cit., p. 48.

101 «L'homme qui n'est pas électrisé par le beau idéal, en vain sollicite l'étincelle qui allume le génie, il n'entend rien quand la tonnerre gronde ou qu'il éclate; il ne voit rien quand l'éclair brille; il ne voit pas le soleil quand il s'arrête au milieu de sa carrière...» (Ivi, p. 119).

102 Cfr. nota 78 cap. «Étienne-Louis Boullée».

103 LEDOUX, cit., p. 52.

104 Ivi, p. 152.

uno strumento per guidare le emozioni ed educare lo spettatore. Linguaggio a scopo moralistico, il carattere si esprime in ciascun modello di edificio, la cui composizione deve ‘parlare’ all’uomo attraverso le impressioni dei sensi; il successo del tentativo dell’artista di ‘caratterizzare’ le strutture architettoniche si misura quindi sulla base delle azioni che esse sono in grado di ispirare in chi le osserva. Dando agli edifici il «caractère qui leur est propre»<sup>105</sup>, l’architetto realizza così monumenti ‘sentimentali’ e ‘parlanti’<sup>106</sup>.

Il carattere è perciò un attributo della costruzione, è la capacità di quest’ultima di instaurare un dialogo istruttivo con lo spettatore, ed è reso dall’architetto attraverso l’utilizzo di un vocabolario le cui radici possono essere ricercate esclusivamente nella natura, principio unico cui tutto deve essere ricondotto:

Quand l’art s’éloigne de la nature, ce n’est plus au cœur qu’il s’adresse: il travaille pour l’esprit; et on sait combien l’esprit tout seul s’égare. Que doit faire alors l’Architecte qui conserve au fond de son ame, une étincelle du feu sacré qui embrâse les hommes prédestinés?

Il doit ramener tout au principe de l’unité: il doit imprimer à ses ouvrages le cachet immédiat de son caractère indépendant et bon.<sup>107</sup>

La descrizione del *Bâtiment destiné à la fabrication des sels* (fig. 47, pl. 44) è così una delle occasioni per soffermarsi sul concetto di carattere:

Cependant quand on a présenté aux yeux les dimensions approuvés par le besoin, on n’a pas tout fait; il faut que le caractère de l’édifice ne soit pas équivoque; il faut que le spectateur le moins instruit puisse le juger; il faut que l’on puisse distinguer les vapeurs salées qui enveloppent les toits de l’usine, de la putride fumée qui s’exhale dans autels où brûlent les victimes.

Le caractère étant fondé sur les besoins de tous genres, est d’autant plus varié qu’il s’adapte aussi aux convenances. Les variétés qui le constate, frappent au premier coup-d’œil. Il peut l’assimiler aux passions dominantes de l’homme: on voit sur le front le calme de la conscience, les vertus bienfaisantes, la générosité, la valeur, l’exaltation, la colère, l’abus des plaisirs.<sup>108</sup>

La capacità di dare a ogni struttura il carattere adeguato alla destinazione finale appartiene all’architetto-artista, definito nel corso dell’opera come uomo particolarmente ‘sensibile’, dotato di una percezione della natura e di un’immaginazione fuori dal comune:

---

<sup>105</sup> Ivi, p. 6.

<sup>106</sup> Cfr. il già ricordato passaggio: «L’art sans éloquence est comme l’amour sans virilité.» (Ivi, p. 16).

<sup>107</sup> Ivi, p. 63.

<sup>108</sup> Ivi, p. 118-119.

Chacun a sa manière de sentir, de s'exprimer: tantôt c'est un torrent qui se précipite des hautes montagnes, il entraîne après lui le rocher; tantôt c'est la calme d'un beau jour qui laisse voir à travers l'onde argentine les reflets des arbres qui se peignent dans ces miroirs mobiles. L'homme élevé, toujours soutenu, ne compose pas avec le moment, il suit l'impression qui le domine; l'artiste écrit comme il fait; toujours inspiré, des bureaux de commis deviennent sous sa main des Propylées magnifiques; la maison d'une danseuse offre le temple de Therpsicore; le hangar d'un marchand développe les jardins de Zéphyre et Flore; des champs arides produisent des usines, des villes où les colonnes poussent à côté des orties.<sup>109</sup>

Ledoux colloca le infinite possibilità della percezione umana in una scala gerarchica in cima alla quale stanno quelle elaborate dall'artista; la sua figura sembra così convergere lentamente verso la concezione di 'genio' tipicamente romantica, che se non viene ancora formulata nettamente, comincia a profilarsi nel momento in cui all'artista è riconosciuta una sensibilità eccellente, che si eleva al di sopra di tutti:

L'homme de génie (...) sa tête raisonnante s'élève et brille au-dessus des nuages qui défigurent les vérités premières; il marche seul au milieu des préjugés; je dis plus, semblable à l'aigle encourageant ses tendres nourissons, il élève dans ses fortes serres les enfants timides qui n'osent approcher les cercles enflammés du soleil; il affronte ses impérieuses influences, et si son œil perçant pénètre les antres de la terre, ce n'est que pour faire revivre les puissances de l'âme qu'il oppose à l'inertie qui sans cesse paralyse les efforts d'autrui.<sup>110</sup>

Come la categoria di 'carattere', anche quella di 'sublime' appartiene a una lunga tradizione teorica che aveva sollecitato nella seconda metà del XVIII secolo un ampio dibattito e una riflessione tale da rimettere in questione il senso tradizionale del concetto stesso. Eppure, Ledoux non articola una propria definizione del 'sublime' sulla base di un sistema filosofico-estetico definito e argomentato: in ciò l'opera di Ledoux non si discosta allora da quella di Boullée, il cui *Essai* non proponeva una riorganizzazione sistematica delle categorie estetiche più problematiche all'interno di un sistema ampiamente strutturato, ma lasciava trapelare le sue idee sul 'gusto', sul 'bello', sulle qualità di quest'ultimo, ecc. da uno svolgimento discorsivo che era primariamente interessato alla presentazione di una nuova architettura, fondamento di un nuovo spazio

109 Ivi, p. 16. Si noti qui i riferimenti ad alcuni progetti realmente costruiti: le *Barrières* di Parigi, l'*hôtel* per M<sup>le</sup> Guimard o ancora la Salina d'Arc-en-Senans.

110 Ivi, pp. 20-21. Del resto, anche nell'unica definizione del termine 'gusto' all'interno de *L'Architecture* Ledoux propone nuovamente la figura dell'artista come un individuo *favorisé* dalla natura, che solo è capace di produrre opere di buon gusto: «...le véritable goût est de n'avoir pas de manière; il n'est pas, comme on le croit, attaché aux ailes fugitives de l'arbitraire, ni fondé sur des conventions fantastiques; c'est le produit d'un discernement exquis que la nature a placé dans le cerveau qu'elle a favorisé.» (Ivi, p. 10).



urbano e di una nuova possibilità umana; sviluppando la sua rifondazione dell'architettura e stabilendo i fini e gli strumenti di quest'ultima, finiva poi per accennare rapidamente alle questioni intorno cui ruotava il dibattito della nascente estetica negli ultimi decenni del secolo. Anche Ledoux non sembra interessato alla formulazione di una chiara presa di posizione tra le varie teorie, né all'elaborazione di un preciso sistema estetico di riferimento, in cui poter includere concettualmente le sue creazioni; anche ne *L'Architecture* le idee dell'autore sulle categorie e le questioni principalmente interessanti il dibattito dell'epoca emergono in maniera indiretta, ancor più filtrata da uno sviluppo discorsivo spesso tendente alla narrazione. Così che la posizione di Ledoux a proposito del 'sublime' si manifesta non già da una precisa argomentazione filosofica, quanto piuttosto in alcuni passaggi del testo dove la descrizione restituisce immagini appunto 'sublimi'. La loro composizione si trova vicino alle posizioni di Edmund Burke che, nel già ricordato *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* aveva associato l'idea del sublime a quella di pericolo e terrore. Le dimensioni del dolore e della morte non sono, tuttavia, delle novità assolute poiché appartengono all'intero linguaggio neoclassico, che le nasconde dietro un'apparente armonia, data dalla logica di forme pure e geometriche. Al di là di quel velo di serenità, la morte è presente, esprimendosi soprattutto nella stessa riproposizione delle forme classiche, contributi artistici di passate civiltà, il cui ricordo obbligava a confrontarsi con i limiti dell'esistenza umana<sup>111</sup>.

Burke e la nuova idea di sublime miravano invece all'affermazione di tali concetti 'negativi', e alla loro imposizione in parallelo alle composizioni razionalmente geometriche direttamente legate alle modalità stilistiche neoclassiche. La percezione del terrore dovrebbe così manifestarsi non già nella caotica disposizione di forme e volumi, ma come carattere dell'oggetto rappresentato attraverso i tradizionali strumenti del linguaggio neoclassico. In Boullée questo si esprimeva attraverso una composizione geometrica ordinata che un sapiente gioco di luci e ombre illuminava in maniera da comunicare allo spettatore sentimenti di serenità o di paura; in Ledoux si esplicita

---

111 Il senso di morte nell'arte settecentesca pare intimamente connesso con il tema delle rovine, e il legame tra i due trova massima espressione nelle incisioni di Piranesi, rappresentanti città, vuote, pittoresche visioni in cui l'uomo è spesso assente. Per restituire l'idea di limitatezza e deperibilità si faceva così ricorso sia alla ripresa della civiltà classica, sia alla restituzione di una natura che instaurava con quella una relazione talvolta misurata e armoniosa talvolta misteriosa e quindi spaventosa. I due approcci proseguiranno nel Romanticismo in cui la novità è da ricercarsi nella posizione attribuita all'umanità di fronte a quel problematico dialogo tra cultura e natura che il XVIII secolo aveva tentato di approfondire mediante il linguaggio neoclassico.

invece con un diretto riferimento alla morte, espresso solo in parte nelle incisioni, ma più approfonditamente lungo tutto il testo.

La presentazione della morte nelle pagine del *L'Architecture* è frequentemente associata all'immagine di uno spazio collocato al di sotto della superficie. Nella rappresentazione iconografica del *Cimetière* (figg. 49-50, pl. 106-99), ad esempio, la struttura veniva resa come una sfera parzialmente interrata, i cui sotterranei intendevano richiamare quel principio di morte che giustificava la struttura stessa<sup>112</sup>. Nel testo, ancora una volta, il complesso non viene propriamente descritto, ma vi trova spazio una riflessione sulla decadenza umana che proseguirà in parte anche nelle pagine successive:

La terre s'entrouvre pour découvrir les antres de la mort; tant que nous sommes, elle n'est pas encore, quand elle est, nous ne sommes plus; les maux en foule se pressent, tombent dans ses profondeurs; l'homme s'élance après avoir traversé les périlleux déserts de la vie. Deux escaliers que l'art a découpé dans ce massif impérissable, descendent aux antipodes du monde.<sup>113</sup>

La sensazione di deperibilità si afferma poi nel corso dell'intera opera, dove molti sono i passaggi in cui Ledoux medita sui limiti umani, sull'essenza di distruzione insita in tutte le cose<sup>114</sup>. Ancora nella rappresentazione testuale del *Cimetière*, troviamo la descrizione della fine dell'universo attraverso immagini che Burke avrebbe probabilmente definito 'sublimi':

Les forêts sont dépouillées; les lacs, naguère remplis de richesses aquatiques, sont desséchés. Les souffles destructeurs vomissent l'épidémie, la faim, les malheurs qui détruisent les empires: l'invariable destin semble avoir décrété leur fin. La terre s'isole; l'homme épouvanté recule à la vue de cette voûte redoutée qui va couvrir les décombres de l'humanité. (...)

Un nouveau monde commence; le chaos se développe.<sup>115</sup>

In questi passaggi, dove la voce dell'io-autore si fa più ingombrante, Ledoux sembra abbandonarsi a meditazioni esistenziali animate dalla consapevolezza della limitatezza delle cose e della mortalità dell'essere. Ciò nonostante, la percezione della morte non risulta mai paralizzante e anzi, al caos sopra descritto, segue una straordinaria rinascita, la riorganizzazione degli elementi e delle forme della natura in un'armonica

---

112 Simile rappresentazione del cimitero ricorda il celebre progetto del *Cénotaphe à Isaac Newton* di Boullée, dove l'idea di morte e di eternità erano materializzati in un'enorme sfera visibile solo a metà.

113 LEDOUX, cit., p. 193.

114 Tale riflessione può esprimersi pienamente nelle pagine dedicate al cimitero, ma si erano già lentamente affacciate anche nella descrizione dell'*Église de Chaux* dove il viaggiatore ha l'occasione di osservare un rito funebre.

115 Ivi, p. 195.

composizione generata dall'Architetto dell'universo, che «veille et sépare les éléments, il répand l'eau pour enchaîner les solides. Bientôt les lacunes liquides vont préserver la terre des projets ambitieux qui la morcèlent.»<sup>116</sup>

Se nei passaggi più lirici Ledoux sembra soccombere di fronte alla deperibilità delle cose umane, resta alla fine una convinta fiducia nella stabilità della civiltà, che l'architettura incarna maestosamente. La città che egli costruisce si pone quale risultato dell'interazione tra natura e cultura, risposta ai limiti dell'uomo nella realizzazione non soltanto di edifici permanenti, ma anche di un'intera 'idea di collettività' destinata a durare. Quel senso di spiazzamento che il terrore, il dolore e la morte inducono nell'uomo viene così elaborato per l'istituzione di un oggetto architettonico il cui valore è da misurarsi nella sua capacità dialettica e di istruzione morale.

Lontano ancora dall'uomo-spettatore di fronte alla potenza della natura celebrato dal Romanticismo, Ledoux propone un'umanità attiva, limitata ma eccezionale, capace di inserirsi nella natura con gli strumenti dell'architettura. Il suo progetto urbano è la realizzazione dell'avvenuta comprensione della natura e al tempo stesso l'esaltazione di un'architettura 'sentimentale' che parte dalla natura, ne utilizza il linguaggio e ne ripropone gli effetti nella fisicità delle sue strutture.

## 2.6 L'utopia civile di Ledoux

Alludendo a un percorso di evoluzione umana in cui l'allontanamento dall'idealizzato stato originario non si prospetta come una degenerazione, bensì come un processo di 'incivilimento' la cui positività risiede nel mantenimento di un legame con la natura, Ledoux articola la sua riflessione teorica in modo da offrire gli strumenti fondamentali per la costruzione di un ordine fondato su quello naturale, ma sviluppato attraverso le possibilità dell'arte. Quest'ultima è tale quando si presenta non già come 'mera' arte della costruzione, ma come spinta vitale che eleva i monumenti e le strutture urbane accompagnandole in una dimensione pedagogica, sacrale e monumentale potente.

La décoration est le caractère expressif, plus ou moins simple, plus ou moins composé que l'on donne à chaque édifice; elle distingue les autels qui disputent d'éternité avec l'Être suprême, du fragile palais que la puissance passagère soutient. Elle vivifie les surfaces, les immortalise, les empreint de toutes les sensations, de toutes les passions; (...) elle flétrit l'ignorance, agrandit le savoir, et

---

116 *Ibidem*.

dans sa juste répartition, elle donne aux nations le lustre qui les fait briller, et plonge dans la barbarie les peuples ingrats ou insoucians qui négligent ses faveurs.<sup>117</sup>

É dunque l'arte la chiave dell'evoluzione umana e della stessa aggregazione civile, dando essa prestigio e ragion d'essere alle «nations». L'arte partecipa allora all'elevazione dell'uomo dallo stato originario, per proiettarlo in un futuro dove la *civilisation* si è fatta spazio, istituendo un rapporto complesso con la natura, ma senza mai dimenticarla. In questo quadro si inserisce la funzione dell'architetto, il cui compito è quello di raffinare l'umanità, regolarizzando le fondamenta dell'aggregazione, educandola e migliorandola:

Voilà pourtant, voilà ce que peut l'Architecte quant il épure un principe, quand il le régularise. Enfants prédestinés du dieu de la persuasion! on vous a choisis pour élever le cœur des humains...<sup>118</sup>

Lungi dall'essere soltanto il maestro della costruzione, l'architetto è investito allora di una funzione altamente 'civilizzatrice'; dal momento che lo scopo della sua arte è la composizione di strutture capaci di entrare in contatto con l'utente-spettatore, proprio la presenza di tale dimensione comunicativa costituisce l'essenza del valore dell'architettura stessa, arte sociale per eccellenza, che migliora la condizione umana accogliendola e istruendola. Alla base del pensiero di Ledoux resta dunque una rivalutazione dell'architettura in termini assimilabili a quelli elaborati da Boullée, ovvero all'interno di una considerazione dello stato oggettivo delle cose e dell'immaginazione del loro perfezionamento; tale miglioramento non si conclude nelle forme della produzione artistica, ma intende anzi indurre un cambiamento radicale nella società stessa che quotidianamente è chiamata a sperimentarle.

La città delineata da *L'Architecture* è una città immaginata come possibilità migliore degli esempi contingenti, come un ambiente complesso in cui le forme architettoniche e la distribuzione degli spazi è subordinata sia al rispetto di criteri funzionalistici giudicati ormai come ineludibili, sia alla trasmissione di un messaggio che, di fatto, finisce per essere lo scopo principale della progettazione. Del resto, fin dalle prime pagine dell'introduzione Ledoux annuncia, di fatto, lo spostamento del discorso da una trattazione architettonica in senso tradizionale, a un'argomentazione maggiormente aperta a riflessioni solo apparentemente scisse da quelle propriamente stilistico-

---

117 Ivi, p. 12.

118 Ivi, p. 214.

estetiche; dopo aver accennato alle infelici condizioni in cui i più recenti eventi hanno ridotto la sua fortuna, Ledoux traccia rapidamente l'immagine di una città dalle forme monumentali, in cui la virtù è celebrata, ricordata e amplificata dalla pietra degli edifici:

La morale qui est la religion active, la philosophie qui est la sœur de la religion, ont aussi leurs sanctuaires. Les peuples du Thibet et les enfants de Confucius y retrouvent le temple de la loi que dans leurs cœurs a gravé le doigt de la nature. Où le vice ne règne pas, la vertu peut se passer d'autel. Rien de ce qui peut propager les bonnes mœurs, corriger les mauvaises, en punir et sut-tout en prévenir les effets, n'est négligé.

L'exemple est la plus puissante des leçons. Un bâtiment majestueux est consacré à la sagesse; des portiques multipliés l'entourent; l'enfance y joue à couvert; la jeunesse les parcourt; la vieillesse y médite. Une école est ouverte, où l'on apprend à l'homme ses devoirs, avant de l'instruire de ses droits. (...) La beauté qui n'est que la proportion, a un empire sur les humains donc ils ne peuvent se défendre: des figures d'une correction pure et flatteuse, ornent l'enceinte du monument; elles personnifient les principes, et par la seule influence de leurs charmes, elle en accélèrent le développement et en propagent les effets.<sup>119</sup>

La rappresentazione urbana di Ledoux passa allora attraverso un disegno di rivalutazione dell'architettura nel progresso di *civilisation* dell'uomo e, di conseguenza, di celebrazione dell'architetto che, con gli strumenti della propria professione, induce un cambiamento reale; cambiamento che è operato attraverso l'eloquenza, attraverso la forza comunicativa dei prodotti della progettazione:

L'art sans éloquence est comme l'amour sans virilité; déguisant l'instruction pour l'amalgamer avec ses prestiges qui font disparaître la sécheresse didactique, il offrira pour le plus petit objet ce dont le plus grand est susceptible; s'il bâtit une petite ville, il donnera le moyen de concevoir la plus vaste, et dans ces vues extensives tout est de son ressort, politique, morale, législation, culte, gouvernement.<sup>120</sup>

Il suo programma prevede un rinnovamento della società per mezzo di un'architettura innovativa, le cui forme rifuggono la monotonia stilistica<sup>121</sup>, e i cui artisti mirano alla riforma dei costumi:

Quand on bâtit une ville, quand on élève des monuments durables, le principe qui dirige l'artiste ne peut être indifférent; s'il est instruit, il appelle l'épuration des mœurs par des exemples qui frappent la multitude; il s'entoure de tous les moyens

---

119 Ivi, p. 2.

120 Ivi, pp. 16-17.

121 «Quel charme pour les yeux, quels progrès pour l'instruction, si les maisons de ville, de campagne abjuroient cette ennuyeuse uniformité qui endort les sens du voyageur toujours avide de nouveauté.» (Ivi, p.178).

pour donner aux différents établissements qu'il conçoit, le caractère d'utilité qui honore le présente et perfectionne l'avenir.<sup>122</sup>

Si tratta allora di una riforma dell'architettura connessa a doppio filo a una riforma più ampia, sociale e morale, che fa del progetto di Ledoux un programma di *utopisation* onnicomprensiva del reale.

*Il ripensamento di alcune strutture urbane nelle 'descrizioni' di Ledoux*

La rappresentazione della città, articolata in vista dell'installazione di un'umanità ridefinita, prevede quindi la considerazione di specifiche strutture urbane e del loro coordinamento. Pur in presenza di uno sviluppo discorsivo affatto lineare, e anzi interrotto continuamente da riflessioni filosofiche, digressioni narrative, riferimenti eruditi, ecc., è così possibile recuperare la visualizzazione di alcuni elementi urbani con cui Ledoux dà forma alla città ideale da lui progettata. L'influenza del dibattito settecentesco intorno alla città, o meglio la critica, polemica e allo stesso tempo riformistica, delle mancanze delle città contemporanee, emerge con forza, esplicitandosi in una rappresentazione che supera tali criticità, offrendo finalmente uno spazio urbano adeguato e vivibile. In esso i bisogni primari dell'uomo vengono messe al centro dell'attenzione e, sebbene non venga proposta una trattazione tecnica specifica, come il caso, ad esempio, dei vari progetti di riforma altrove ricordati, l'ambiente che fuoriesce dalle pagine di Ledoux è un ambiente complessivamente salubre, ma soprattutto un luogo in cui l'umanità può trovare tutto ciò di cui necessita per la propria elevazione:

L'hospice toujours ouvert au voyageur, par ses utiles épurations, ne permettra l'entrée des frontières qu'à l'homme digne d'y pénétrer. L'intérieur des cités offrira les bains qui fortifient le corps; le trésor provocateur des desirs brûlants qui l'altèrent; les bibliothèques où se nourrit l'esprit; le fisc où il se dessèche; la maison d'étude où se dispensent les lumières...<sup>123</sup>

La città prospettata da Ledoux è allora una città sana, laddove questa 'sanità' si delinea sia nella dimensione propriamente fisica, che risponde alle sollecitazioni igieniche contemporanee, sia in quella culturale e morale, indicando ancora una volta la presenza di un progetto di riforma in cui l'architettura non è finalizzata alla sola risoluzione di specifiche gravi questioni, ma più in generale al perfezionamento dell'umanità.

---

<sup>122</sup> Ivi, p. 184.

<sup>123</sup> Ivi, p. 6.

Tuttavia, a differenza di altre rappresentazioni di strutture urbane specifiche quali erano state offerte dai numerosi progetti di riforma, *L'Architecture* di Ledoux non arriva mai alla vera e propria descrizione di esse, lasciando anzi intendere la loro conformazione e preferendo puntare l'attenzione su altro tipo di riflessione; in effetti, la visualizzazione dei numerosi edifici è consentita generalmente dalle sole incisioni, giacché il testo, nonostante sia suddiviso in parti dedicate ciascuna a una tavola in particolare, finisce spesso per abbandonare il terreno della descrizione, abbracciando quello della riflessione-divagazione più ampia. È questo il caso dell'*Hospice*, cui viene dedicato un 'capitolo' così denominato<sup>124</sup> e che esordisce manifestando l'intenzione di trattare concretamente l'argomento<sup>125</sup>, per poi orientare il discorso su riflessioni sulla sorgente dell'ispirazione artistica nella natura e digressioni storico-erudite.

Se la critica alla città tardo-settecentesca si era rafforzata soprattutto attraverso il contributo di proposte riformistiche, proprio la natura di queste ultime aveva alimentato una rappresentazione delle strutture critiche in una dimensione di sempre maggiore accuratezza, dove i nodi problematici venivano messi chiaramente in evidenza e, eventualmente, risolti. Al contrario, il procedimento di Ledoux non prevede la ridefinizione delle specifiche problematicità, che anzi vengono lasciate all'immaginazione del lettore, certamente già nutrito della vasta letteratura sulla città, reale e ideale, per concentrarsi sull'architettura in quanto tale, ovvero sulla costruzione di una nuova arte che potesse mostrarsi utile all'umanità nel senso più ampio possibile. Proprio per questo il suo discorso, comunque poco lineare, preferisce puntare più alla speculazione, spesso mascherata da appendice digressiva, che all'illustrazione chiara e precisa degli elementi che danno corpo al suo progetto di città. Quest'ultimo si offre al lettore nelle tavole che, di fatto, richiamano un diffuso immaginario urbano cui esse danno forma iconografica, di immediata percezione; tuttavia, esso non potrebbe sussistere se non in presenza di una riconsiderazione dell'architettura e di una riflessione sul suo valore come arte sociale. Se le strutture disegnate da Ledoux nelle incisioni non ottengono adeguata trattazione testuale, il loro valore non risiede soltanto nelle forme graficamente mostrate, ma anche nel loro inserimento all'interno di un 'discorso' architettonico più ampio. Certamente, l'assenza di una linearità testuale e il continuo interrompersi di discorsi che avrebbero potuto svilupparsi in una migliore

<sup>124</sup> Ivi, pp. 63-64.

<sup>125</sup> «Ici la bienfaisance entraîne ma volonté, et la sûreté publique élève ma pensée. Dieu de l'harmonie affranchis ma voix de toute mesure! (...) De cette élévation, j'ai laissé tomber mes regards sur la terre; j'ai vu tous les peuples qui l'habitent, et j'ai trouvé dans les climats de l'Inde, un édifice qui peut convenir à nos régions tempérées...» (Ivi, p. 63).

argomentazione, parrebbe danneggiare tale programma architettonico e urbanistico; eppure, alla fine, il progetto di Ledoux riesce comunque a passare, l'immagine della città da lui progettata si erge con chiarezza e «paradoxalement cette confusion [du texte] tient à l'intention pédagogique de l'œuvre»<sup>126</sup>.

La descrizione dell'*Hospice* offre così un interessante esempio delle modalità argomentative utilizzate da Ledoux. La struttura è per l'architetto l'occasione per dare forma a un principio di «sûreté publique» che lo esalta al punto da deviarlo verso una riflessione sulle bellezze della natura, sull'esempio dell'arte antica ed infine sulla ripresa di alcuni passi virgiliani; pur coinvolto dalla sua digressione, Ledoux ritorna infine al punto di partenza, ovvero alla spiegazione del progetto, che non si presenta come una vera e propria descrizione, lasciata piuttosto alla rappresentazione iconografica (fig. 46, pl. 11), ma come l'opportunità per poter affermare alcuni valori che regolano la città e che la sua architettura intende manifestare. Si tratta qui di un principio di uguaglianza, che Ledoux intravede nell'apertura dell'*Hospice* a chiunque ne necessiti. È questo un edificio pronto ad accogliere il viandante indipendentemente dalle sue inclinazioni morali, ma soprattutto un luogo dove educare l'umanità raccolta, che vi esce purificata, desiderosa di lavorare e pronta per entrare a far parte di un ordine sociale armonico, gerarchicamente regolato e giusto:

Entendez-vous l'orage qui gronde, voyez-vous l'éclaire qui sillonne la nue? Il reste encore un long espace à parcourir, et cet espace est rempli d'animaux malfaisants, et de dangers que la crainte augmente; où le voyageur s'arrêtera-t-il? Ici. La philanthropie lui a préparé un abri contre l'orage, les animaux malfaisants et les dangers imaginaires. Ici les bons et les méchants sont également reçus pour la première nuit; mais dès le lendemain les bons continuent tranquillement leur voyage; les autres sont interrogés, devinés, condamnés à seconder nos travaux. (...)

Le but de cet établissement est d'épurer l'ordre sociale, par l'attrait de la bienfaisance; de changer les inclinations vicieuses, par l'exemple du travail; et d'assujettir la licence aux loix de la subordination.<sup>127</sup>

Molti altri sono gli edifici pensati per la collettività, come ad esempio il *Pacifère* o *Conciliateur* (fig. 51, pl. 40), una sorta di tribunale progettato come una struttura perfettamente cubica, sulla cui facciata si ergevano enormi pannelli marmorei con le incisioni delle leggi<sup>128</sup>. E sebbene gli abitanti di Chaux convivano in un'armonia

126 BACZKO, *Lumières de l'utopie*, cit., p. 359.

127 LEDOUX, cit., p. 64.

128 Con modalità simili alla rappresentazione del *Palais de justice* di Boullée e che saranno riprese per molti dei progetti dell'anno II della Repubblica.



chiaramente utopica, questo «temple au bonheur»<sup>129</sup> era il garante di una pace sociale che poteva essere turbata solo da piccole liti:

La ville naissante dont je veux motiver chaque édifice, ai-je-dit, sera habitée par des hommes moins criminels, sur qui la raison et leur propre intérêt auront quelque empire. (...) ...là ne viendront point ceux qui, agités par des passions violentes, ne veulent les éteindre que dans les pleurs ou dans le sang de leurs semblables, mais ceux qui, égarés par quelques mouvements légers de jalousie ou d'intérêt, n'attendent pour rentrer dans les bornes du devoir, que le conseil d'un arbitre sage et conciliant qui leur prêche la paix et la concorde.<sup>130</sup>

Per quanto l'assenza di reali conflitti, tratto caratteristico delle rappresentazioni utopiche, renderebbe quell'edificio meno necessario, la sua costruzione sembra indispensabile per la materializzazione dei principi delle leggi che conservano eternamente lo stato di tranquillità della città. Essa è regolata da leggi giuste, che prendono forma nell'edificio tramandando il loro messaggio all'intera popolazione:

...l'édifice que mon imagination a conçu (...) sera simple comme les lois qui doivent s'y prononcer. Sur ses parois ne seront pas gravés les articles sanglants du code des Dracon, mais les principales maximes des moralistes anciens et modernes...<sup>131</sup>

L'armonia generale è poi consolidata da alcune strutture che stimolano l'interazione positiva tra individui e il senso di aggregazione comunitaria. Tra questi, compaiono il *Monument destiné aux récréations* e la *Maison des jeux*, entrambi giustificati dalla diffusa convinzione che i giochi siano necessari alla tranquillità sociale. Se Boullée aveva progettato un modello ideale di Colosseo, Ledoux rinuncia alla messa in scena di spettacoli grandiosi da svolgersi in maestosi edifici optando per la costruzione di strutture più modeste<sup>132</sup>, dove i cittadini possono entrare in contatto l'uno con l'altro nei momenti di riposo dal lavoro e dove soprattutto la moralità pubblica viene salvaguardata attraverso un controllo delle attività che si realizzano proprio grazie all'architettura.

Nel *Monument destiné aux récréations* (il cui frontespizio era decorato con l'incisione: «Ici le plaisir et la modération conduisent au bonheur»<sup>133</sup>) il viaggiatore osserva alcuni

---

129 LEDOUX, cit., p. 113.

130 Ivi, p. 114.

131 *Ibidem*.

132 «...quand une ville n'est pas assez étendue pour soutenir les frais d'un spectacle, il faut battre les sentiers de l'oisiveté pour préserver les habitants des vices qui l'accompagnent. Dans les cités nombreuses, les jeux qui reçoivent l'affluence de tous les genres de corruption que la police surveille, pourroient épurer les mœurs publiques....» (Ivi, 215).

133 Ivi, p. 170.

cittadini impegnati in svaghi che richiamano i giochi antichi, come la lotta o la corsa, ma anche in altri più moderni come la pallacorda. All'interno e all'esterno dell'edificio, in spazi debitamente concepiti dall'architetto (che non vengono 'descritti', ma che sono visibili nelle incisioni), sono poi in corso combattimenti tra galli, danze e banchetti<sup>134</sup>.

Nella *Maison de jeux* si svolgono attività simili, e nella corrispettiva argomentazione ne viene ancora una volta sottolineata l'importanza collettiva:

...on demande un terrain vague, destiné au jeu de paume, des salles de danse, des jeux d'échecs, de trictrac, de cartes; des restaurateurs, des cafés, etc, des orchestres. Le jeu, dans les provinces, a tant d'empire sur les humains, qu'il occupe la société dépourvue d'idées, la plus grande partie du jour: une maison de jeu est peut-être plus nécessaire qu'un hospice.<sup>135</sup>

Sono questi luoghi dove la serenità regna sovrana, dove non c'è spazio per tensioni né per il vizio corruttore dei costumi; i cittadini vi si comportano moderatamente, come si addice alle loro stabilite virtù, all'interno di una composizione architettonica ordinata per dare spazio a tali momenti di riposo e virtuosa interazione.

Accanto ai monumenti dedicati al piacere vi sono poi quelli pensati per l'educazione, tra cui se ne distinguono soprattutto due: il *Panarèthéon* (fig. 52, pl. 92) e la *Maison d'éducation* (fig. 53, pl. 107). Il primo si articola sulla sovrapposizione di tre strutture a forma di parallelepipedo rettangolare, di dimensioni differenti. Alla base un porticato segue lo sviluppo del perimetro creando giochi d'ombra e di luce e mediando l'ingresso del viaggiatore nell'edificio vero e proprio; lungo le pareti nude e imponenti della struttura più alta stanno invece delle statue raffiguranti le virtù. È questa «une école de morale où l'on enseigne les devoirs de l'homme»<sup>136</sup>, cui possono accedere tutti e i cui scopi sono materializzati nella composizione architettonica, così da ricordare continuamente a tutti i passanti il valore dell'educazione:

Les Platons, les Socrates, Lactence et Augustin ont tous travaillé à ce vaste édifice. L'enthousiasme de chacun dépend du moment où ils ont vécu; tous ont marché par des sentiers différents pour arriver au même but. (...)

Que de gens ne savent pas lire, qui trouveront en se promenant autour de cet édifice, tout ce qui peut les préserver des écarts qui les dégradent! Que de gens dépouillés de l'esprit de superstition qui obscurcit les idées premières, trouveront dans ce grand livre d'éléments, la perfection désirable!<sup>137</sup>

134 I banchetti sono rappresentati nella loro moderazione e il vino che vi viene servito non provoca alcun tipo di nociva ubriachezza e l'autore sottolinea: «...qui peut ignorer que l'ivresse des âmes pures ne ressemble pas à celle du vice?» (Ivi, p. 172).

135 Ivi, p. 215.

136 Ivi, p. 184.

137 *Ibidem*.

La *Maison de l'éducation* è invece modellata su solidi geometrici che si intersecano, dando vita a una composizione più movimentata; mancano qui decorazioni scultoree, ma le facciate sconfiggono la monotonia della parete grazie a finestre che vi si aprono su tutti i livelli, in una cornice dominata dal principio di semplicità delle forme:

L'artiste qui conçoit un monument d'éducation vous offrira des formes simples, des dehors tranquilles; il placera au centre le culte, présent inestimable du dieu de la santé, frein nécessaire des désirs concentrés, des passions naissantes; il favorisera par des lignes non interrompues, la surveillance qui assure les mœurs; il rapprochera tous les genres d'études, d'exercices, de communication.<sup>138</sup>

Due altri edifici 'collettivi' attirano l'attenzione del lettore, l'*Oikema* (fig. 54, pl. 103), una sorta di 'casa chiusa' la cui descrizione ispira all'autore una lunga digressione aneddotica sull'incontro tra le figure mitologiche di *Hymen* e *Amour* impegnate nella stipulazione di un «traité qui doit épurer les mœurs publiques et rendre l'homme plus heureux»<sup>139</sup> e la *Cénobie* (fig. 55, pl. 89), «azyle du bonheur, de la félicité, en perspective, (...) une Cénobie qui imprime le mouvement des vertus sociales»<sup>140</sup>.

I monumenti fin qui presentati ne *L'Architecture* compongono un quadro complesso delle possibilità architettoniche permesse dalla costruzione di una città. Come già Boullée, anche Ledoux sembra offrire una collezione di modelli ideali di edifici, le cui funzioni vengono non soltanto facilitate al loro interno, ma anche manifestate esternamente. Tuttavia, i soggetti scelti dai due artisti si differenziano notevolmente, essendo quelli del primo maggiormente legati allo svolgimento delle funzioni amministrative regolanti la vita cittadina, o ad alcune attività come nella progettazione del Colosseo o della Biblioteca, e quelli del secondo tematicamente più complessi. Il progetto di città di Ledoux risulta infatti nell'insieme più completo, poiché si compone su edifici tra loro molto diversi come quelli finora nominati, o le abitazioni dedicate ai vari tipi di mestieri, o ancora i *Bains de la ville de Chaux* (fig. 56, pl. 82).

---

<sup>138</sup> Ivi, p. 204.

<sup>139</sup> Ivi, p. 199. Scrive ancora: «L'Hymen et l'Amour vont conclure un traité qui doit épurer les mœurs publiques et rendre l'homme plus heureux; l'Hymen descend du haut de l'Olympe entouré des puissances célestes; il s'avance, le flambeau à la main, il est couronné de roses, paré des plus belles couleurs; tout rit autour de lui, tout éclate de joie. Apollon, précédé de la déesse de la jeunesse, de l'amante du Zéphyr, la lyre à la main, anime les airs et dispose les esprits. O vous! pour qui les dieux ont des soins empressés, vous qui possédez les grâces, l'esprit, les talents, ses soutiens de l'amour, montrez nous le chemin qui conduit à la constance, montrez nous le chemin que l'honnête homme doit parcourir, et dont il peut s'applaudir dans la course périlleuse de l'âge inexpérimenté; la nature a proclamé votre pouvoir, l'a gravé dans les cœurs: c'est à vous de diriger les passions, de les régulariser; c'est à vous de rappeler l'homme à ses obligations premières, par l'intérêt qui l'attache à votre gloire.» (Ivi, p. 199).

<sup>140</sup> Ivi, p. 180.

### *Lavoro, spazi e comunità nella città di Chaux*

L'armonia sociale trova celebrazione e realizzazione nella materialità di spazi specifici, dove l'interazione tra gli individui è regolata in funzione di una continua pedagogia morale, che diventa il tratto qualificante l'utopia di Chaux. Tuttavia, in maniera innovativa rispetto alla teorizzazione di Boullée, *L'Architecture* prende in considerazione un altro tipo di contatto tra gli uomini, ovvero quello lavorativo, il cui prodotto beneficia l'intera comunità. Come abbiamo visto, la città prospettata da Ledoux ruota intorno a una manifattura, nucleo produttivo dell'urbanità, che ne giustifica la stessa esistenza, giacché proprio la sua costruzione reale ha infatti permesso l'elaborazione di un contesto più ampio, sviluppato sul piano dell'immaginario. Di quest'ultimo, la Salina costituisce il cuore, e la sua composizione determina la precisazione di meccanismi di sorveglianza, criteri funzionalistici e parametri stilistici propri dell'intera città.

Eppure, la Salina non è l'unica unità produttiva, essendo l'industriosità umana diluita in una serie di altre attività, artigianali, agricole, commerciali, fiscali, culturali, ecc, cui Ledoux dedica il proprio sguardo architettonico. Si trovano così, ad esempio, il *Bâtiment de charpentier de la graduation*, il *Bâtiment destiné aux ouvriers*, la *Maison d'un commis*, l'*Atelier et logement des maréchaux*, il *Logement du taxeur des bois*, la *Maison d'un homme des lettres*, il *Logement et ateliers des charbonniers*, le *Maisons destinées à des négociants*, ecc.

Di particolare interesse è poi l'incisione della *Vue perspective d'une Forge à Canons* (fig. 38, pl. 125), progetto completamente immaginario che non ha avuto alcun peso nella costruzione reale della Salina, ma che presenta una rappresentazione della città attraverso la lente della possibilità 'industriale'. Strutturata a partire da quattro monumentali piramidi (che sembrano riprendere la forma delle montagne sullo sfondo), da tre delle quali fuoriesce il fumo della produzione, rilevante nell'economia della raffigurazione, la *Forge à Canons* è il centro di un discorso sulla città i cui singoli edifici sembrano guardare all'industria come punto di riferimento ineludibile. Sebbene tale impressione sia indotta dal collocamento della *Forge* al centro dell'illustrazione, quest'ultima si erige imponente attraverso un coordinamento di spazi pieni (le singole strutture) e spazi vuoti (le corti che collegano le singole parti e che sono separate dai quattro edifici ortogonalmente disposti) che diviene quasi la sintesi dell'intero ambiente urbano; anch'esso risulta infatti dall'interazione di specifici elementi, di maggiore o

minore impatto sul tessuto complessivo, messi in relazione da ‘spazi aperti’ la cui composizione globale viene lasciata all’immaginazione del lettore.

Ad ogni modo, se la molteplicità delle possibilità lavorative induce al ripensamento dell’architettura, che deve essere in grado di assecondarla, quest’ultima mostra la sua duplice tendenza a considerare l’umanità sia nelle sue molteplici forme sia nell’insieme della collettività; se l’esistenza dell’*homme des lettres*, del *commis*, dell’*ouvrier*, del *directeur*, degli *charbonniers*, ecc., dà luogo a progetti di strutture, la loro unione forgia un modello di città costruito a partire da un fattore umano le cui capacità produttive e lavorative sono messe al centro dell’attenzione.

Diverse sembrano allora le ridefinizioni della comunità intesa nella sua dimensione propriamente umana prospettate da Boullée e Ledoux. In effetti, il primo guardava a un insieme globale, a una cittadinanza resa tale da un ‘museo’ di modelli di edifici di cui essa si appropriava coralmemente, quale corpo compatto in cui venivano meno le specificità e le possibilità di differenziazione; il popolo dell’*Essai* è un popolo coeso e reso tale proprio dalle forme di un’architettura la cui teorizzazione non prevede alcuna considerazione delle particolarità produttive, lavorative o culturali. La sola differenziazione possibile si pone sul livello delle istituzioni e delle pratiche governative e ampiamente amministrative, riflettendosi in un’architettura di città che ruota intorno a edifici specifici quali il *Palais de justice*, la *Basilique*, il *Palais de souverain*, ecc. Sono queste strutture che definiscono lo spazio urbano e regolano la cittadinanza che vi accede in maniera ‘egaltaria’, al di là di una riconosciuta individualità, essendo considerata come organismo omogeneo e unito. La progettazione di alcuni edifici esplicita poi tale visione e il *Palais national* o, soprattutto, il *Colysée*, costringono a una riflessione teorica che si avvicina all’elemento umano valutandolo come insieme, diventando questo il centro dell’interesse sia in quanto fruitore dell’architettura sia in quanto prodotto di essa.

Al contrario, nel pensiero di Ledoux l’elemento umano è osservato in molte delle sue possibilità, poiché non soltanto viene fatta allusione, a più riprese, all’esistenza di diversità economiche<sup>141</sup>, ma soprattutto viene costruita una città che si articola come

---

141 Cfr. ad esempio il già ricordato passo in cui si viene scritto: «La maison du pauvre, par son extérieur modeste, rehaussera la splendeur de l’hôtel du riche...» (Ivi, p. 1). Cfr. Soprattutto la ‘descrizione’ della *Maison du pauvre* (Ivi, pp. 104 e sgg.), che diventa presto l’occasione per denunciare l’indifferenza dell’architettura contemporanea verso la progettazione di strutture per i poveri, ovvero scisse da qualsiasi intenzione monumentale e di prestigio: «...et le pauvre, au dix-huitième siècle, n’a pas de quoi abriter sa tête. Il court les champs, et quant il est bien fatigué, il se repose sur un dé de pierre, à l’abri d’un sicomore et d’un saule pleureur, et les champs, si fertiles pour les autres, sont arides pour lui seul. Ne croiroit-on pas que son existence n’est enchainée à tous ces prestiges que

coordinamento di spazi che, definiti anche in funzione delle destinazioni lavorative, induce a una visualizzazione della cittadinanza intesa come insieme di cittadini che esprimono le loro specificità anche attraverso il lavoro e, in generale, la funzione sociale attribuita loro. Con ciò non emerge affatto una comunità frazionata, ma anzi, proprio la possibilità di una differenziazione rende la cittadinanza un organismo suscettibile di essere osservato nel suo complesso. Del resto, numerosi sono i riferimenti a un «peuple» unito e protagonista del discorso architettonico, come si vede da:

Peuple! unité si respectable par l'importance de chaque partie qui le compose, tu ne sera pas oublié dans les constructions de l'art: à de justes distances des villes s'élèveront pour toi des monuments rivaux des palais des modérateurs du monde; des maisons de réunion et de plaisir. Là tu pourras, par des jeux qui te seront préparés, dans des fêtes dont tu seras l'objet, effacer les souvenirs de tes peines, boire l'oubli de tes fatigues, et, dans un délassément réparateur, tu puisera des forces nouvelles et le courage nécessaire à tes travaux.<sup>142</sup>

Certamente la partecipazione diretta dell'elemento umano alle composizioni architettoniche è resa necessaria dalla natura stessa del testo, che si sviluppa almeno in parte come un racconto di viaggio; in questo percorso conoscitivo i personaggi che vengono chiamati in causa partecipano attivamente e compaiono sia nelle figure delle guide, sia come comparse impegnate in attività appartenenti alla loro quotidianità che il viaggiatore ha modo di osservare<sup>143</sup>.

E talvolta le incisioni e la narrazione raffigurano momenti in cui i cittadini di Chaux diventano attori di vere e proprie scene, in cui la dimensione teatrale pare estremamente forte, come nel caso della cerimonia funebre in corso davanti all'*Église* (fig. 48, pl. 72), che nella descrizione del viaggiatore passa attraverso la confusa mescolanza tra dimensione sacrale-naturale e considerazione dell'elemento umano che dà forma al corteo:

Ne semble-t-il pas que les colonnes de ce temple se resserrent pour lui prêter la sévérité du style qui lui convient? Ne semble-t-il pas que ces voûtes obscurcies par des flambeaux oscillants contrastent avec les ombres décidées qui

---

pour l'envelopper dans les filets d'une dépendance humiliante? (...) Cependant le pauvre demande une maison...» (Ivi, p. 104).

142 Ivi, p. 6. O ancora: «Je ne vous parlerai pas de ces édifices somptueux qui rassemblent l'affluence d'un grand peuple pour discuter les affaires publiques; (...) ici c'est une ville naissante qui demande ce que la nécessité prescrit, et veut sur l'angle d'une rue opposer à la simplicité d'une maison de modestes portiques où l'habitant, pressé par le nuage irrité, cherche le moyen de continuer des exercices salutaires.» (Ivi, pp. 101-102).

143 Come nel caso dei contadini occupati nelle attività agricole o ancora i frequentatori del *Monument destiné aux récréations* impegnati in lotte, in corse, in festeggiamenti moderati dopo la vittoria, in danze e banchetti, ecc. (Ivi, p. 170); ma anche la folla intorno al mercato (Ivi, p. 164).

rembrunissent les plafonds pour préparer le noir du séjour où les passions ambitieuses se perdent dans l'abîme ténébreux qui les absorbe? Là le spectateur se perfectionne par ses propres sensations... (...) Le cortège des émotions s'avance, et l'imagination abstraite commande au monde intellectuel: la nature frémit, le trouble égare toutes les têtes; quatre soldats à demi-nus développent les bras musculeux... D'un côté la musique des airs s'attriste, celle de la terre frappe des instruments tortueux dont elle provoque des sons assourdis; des chanteurs gagés par la tristesse exhalant des sons lugubres...<sup>144</sup>

L'elemento umano è quindi presente ovunque, determinando una rappresentazione urbana che si presenta sia come un tipo originale di produzione utopica, sia come un programma realmente pensato per poter accogliere ed educare una nuova umanità.

L'entusiasmo nei confronti del popolo di Chaux e l'attenzione che l'architetto riserva all'intera collettività sono in parte determinati anche delle contingenze storiche legate all'ultima fase della redazione del testo e l'epoca rivoluzionaria non è affatto priva di conseguenze in certe appassionate espressioni e nella composizione di alcuni passaggi; tuttavia, per quanto la retorica rivoluzionaria possa aver influenzato l'argomentazione febbrile di alcune idee, l'utopia architettonica di Ledoux non matura improvvisamente in quel periodo, ma comincia a essere elaborata già a partire dagli anni '70, così che l'appello al popolo trova le sue più profonde giustificazioni in convinzioni personali già sviluppate, segno di un *utopisme* fondamentale su cui si fonda l'intero discorso di Ledoux.

Da sottolineare, inoltre, l'interesse di Ledoux verso un'architettura 'umile' che, contrariamente al caso di Boullée, lo porta a considerare edifici al di fuori delle possibilità del 'monumentale', dando voce a particolarità umane e urbane più modeste. Del resto, proprio la costruzione della Salina lo aveva visto coinvolto in tale tipo di progettazione, non tanto per gli edifici strettamente connessi all'attività produttiva, che venivano disegnati maestosi e possenti, quanto piuttosto per gli alloggi degli operai, concepiti secondo criteri di igiene e benessere tipicamente settecenteschi. Ledoux accresceva inoltre tali criteri di idee architettoniche non strettamente legate alle esigenze della manifattura, come ad esempio gli orti disposti davanti a ciascun edificio, che diventavano spazi di sociabilità particolarmente interessanti, che interrompevano la monotonia architettonica e lavorativa<sup>145</sup>.

144 Ivi, pp. 152-153. La descrizione prosegue poi nella messa in scena del corteo funebre che, prima raccolto di fronte alla chiesa, si avvia ora verso il cimitero.

145 Si legge ad esempio nella descrizione dell'*Atelier du charpentier de la graduation* (pl. 7) «Jetez les yeux sur les sites environnants, vous voyez des champs cultivés, dont la récolte fidelle suffit aux besoins journaliers. Des fruits, des légumes, des plantes médicinales: vous verrez dans le cadre économique du tableau, la famille de coqs se précipiter et se presser à la vue du grain qu'on leur

Come per l'organizzazione degli alloggi dei lavoratori, tutta la città obbedisce a criteri funzionalistici, definiti regole fondamentali della progettazione.

Indiquons ces règles immuables qu'ils pourront y recueillir.

La salubrité des vents, le site le plus opportuns des lieux doivent toujours précéder et déterminer la disposition et la marche des constructions: on doit bâtir à raison de la température. (...)

On ne s'écartera point de l'unité de la pensée, et des lignes de la variété des formes, des loix de la convenance, de la bienséance, de l'économie.<sup>146</sup>

Principi funzionalistici che si riflettono anche nella considerazione complessiva della città, come ad esempio nella riflessione sulla disposizione più adeguata per rendere benefici gli effetti dei venti, perché: «Voici ce que l'expérience et les recherches nous ont appris: les vents qui soufflent directement sont plus nuisible qu'on ne peut imaginer. Le froid blesse les organes délicats, l'humidité les détends, la chaleur les corromps»<sup>147</sup>. Aderendo a un generale movimento funzionalistico proprio della sua epoca, l'architettura di Ledoux non rinuncia alla gradevolezza estetica pur pensando in primo luogo allo scopo finale delle costruzioni.

Eppure, proprio come nel caso di Boullée, il funzionalismo cui sembra guardare Ledoux non si risolve soltanto nella valutazione della migliore composizione dell'interno dell'edificio, per garantire razionalmente l'efficienza delle azioni che vi si svolgeranno, ma anche nella considerazione dell'esterno dello stesso, della sua struttura complessiva, che deve essere pensata come un monumento eloquente, mezzo per veicolare messaggi e valori universali. Non si tratta di un funzionalismo esclusivamente pragmatico, quale veniva formulandosi nelle teorizzazioni architettoniche del secolo, ma anche simbolico. Tale doppia valenza del funzionalismo architettonico diventa in Boullée e Ledoux il fulcro del loro programma urbanistico, modellato da un'architettura radicalmente rinnovata, «un art qui exige l'universalité des connoissances, et se dirige par le sentiment attractif de toutes les modifications sociales»<sup>148</sup>, un'arte pienamente sociale. E

---

distribue....» (Ivi, p. 53). O ancora, nella descrizione della pianta della manifattura vera e propria: «Les ouvriers sont logés sainement, les employés commodément: tous possèdent des jardins légumiers qui les attachent au sol; tous peuvent occuper leurs loisirs à la culture qui assure chaque jour les premiers besoins de la vie.» (Ivi, p. 67).

146 Ivi, pp. 9-10. O ancora: «Les écoles publiques seront isolées et indépendantes de toute adhérence qui puisse occasionner un incendie. (...) L'air sera sec, sain et sans cesse renouvelé pour rafraîchir les poumons.» (Ivi, p. 205). «On n'a pas à redouter les adhérences contagieuses qui soumettent un incendie totale à une indiscrétion partielle. Par-tout l'art réveille la sollicitude; il commande, on lui obéit; pat-tout il assujettit les événement.» (Ivi, p. 77).

147 Ivi, p. 70.

148 Ivi, p. 8.



nelle parole di Ledoux l'architetto finisce per rivaleggiare con il legislatore nella costruzione di una realtà migliore:

L'homme du monde indique ses besoins; souvent il les indique mal, l'Architecte les rectifie. Le premier sépare les inconvénients généraux de ses avantages relatifs, croyant avoir tout fait en dictant le nécessaire...<sup>149</sup>

Puisse un jour un nouveau moteur éveiller, par se frottement, les puissances assoupis qui gouvernent le royaume des idées, et dirigent le timon de l'ordre social! C'est alors que nous verrons de nouveau Protées peupler la terre de géants ingénieux, et laisser aux races futures des monuments variés en tous genres...<sup>150</sup>

Il rapporto con l'utopia risulta così particolarmente marcato. Se non sembra possibile ricavare riferimenti diretti a espressioni narrative della stessa, l'immagine della città di Chaux si plasma a partire da un *esprit utopique* fondamentale che Ledoux approfondisce con una coscienza artistica innovativa. La sua rappresentazione non appartiene al solo campo dell'architettura, essa non è un programma costruttivo in cui l'autore riflette sui problemi degli spazi urbani avanzando soluzioni concrete subordinate a criteri stilistici, ma piuttosto un progetto ideale di città intimamente connesso con un più vasto progetto di rinnovamento morale e sociale.

---

149 Ivi, p. 11.

150 Ivi, p. 52. «Si l'Architecte adoucit les malheurs, s'il embellit la caze du pauvre, s'il améliore le sort des petits, multiplie les jouissances des grands; si toutes les surfaces qu'il décore sont les miroirs fidèles qui répercutent son ame, voyez ce que peut gagner l'humanité, voyez combien cet Architecte peut honorer l'art...» (Ivi, p. 121).



## Conclusioni

Oggetto dalla problematica definizione, la città si presenta ai *savants* del XVIII secolo come terreno aperto a una feconda elaborazione teorica messa al servizio della concreta trasformazione; sollecitando la proliferazione di richieste di miglioramenti, più o meno formulate come veri e propri progetti, gli spazi urbani si impongono come campo di maturazione di specifici linguaggi e rappresentazioni che, pur costruiti in una dimensione teorico-immaginativa, guardano con sentita partecipazione alla concretezza del reale.

Si profilano allora due diversi tipi di rappresentazione urbana, giacché la critica della realtà è affiancata da un discorso su modelli alternativi di spazi urbani pensati in risposta alle lacune oggettivamente registrate. L'immaginazione di possibilità altre di città dà quindi luogo a rappresentazioni di volta in volta specifiche, essendo diverse le prospettive di partenza e i terreni di applicazione: in questo senso, ad esempio, le rappresentazioni urbane proprie di quanti invitano alla risoluzione di problemi prettamente igienico-sanitari pongono l'accento su aspetti in parte diversi da quelli evidenziati dalle proposte di riforme amministrative; o ancora la teorizzazione architettonica lascia emergere un interessamento maggiore verso questioni estetico-stilistiche che in altri tipi di riflessione, come in quelle dalla più marcata tendenza morale, sono invece trascurate. Il discorso sulla città si fonda così su una molteplicità di approcci, talvolta intrecciati l'un l'altro, altre volte sviluppati a partire da punti di vista esclusivi; eppure, l'insieme di tali produzioni, di tali numerose possibilità di visualizzazione urbana, reale e ideale, forgia un complesso di immagini che nel corso della seconda metà del XVIII secolo precisa i propri contorni. Le forme della città reale e quelle della città fittizia diventano parte di un'unica rappresentazione, non soltanto agli occhi della ricostruzione posteriore, ma a quelli degli stessi contemporanei, essendo lo sforzo riformistico radicato nella concretezza degli spazi urbani e teso a una trasformazione di cui è continuamente sottolineata l'urgenza.

Le riflessioni di Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux sono state dunque poste in analisi come caso particolare di un discorso sulla città che, fondato sull'oggettività del reale, si sviluppa sul piano dell'ideale, tenendo come punto di riferimento costante la possibilità della sua concreta attuazione. Entrambi costruiscono un progetto di città, dove le mancanze più diffuse sono completamente superate e dove

c'è spazio per un'architettura dall'impatto socio-culturale più ampio. Nessuno dei due si dilunga infatti sulla descrizione delle eventuali soluzioni ai problemi degli ambienti urbani contemporanei, interessandosi invece a una riconsiderazione più complessa delle potenzialità dell'architettura e dei benefici che essa è in grado di apportare al vivere comune. La rappresentazione urbana che fuoriesce dalle loro diversissime trattazioni prende per assunte determinate istanze riformistiche già affermate negli anni della redazione delle rispettive opere e si concentra sulla resa complessiva di uno spazio urbano concepito interamente per il *bonheur* dell'individuo e la realizzazione della comunità. Strumento di tale rappresentazione è allora un'architettura di cui è stata accentuata la funzione comunicativa, un'architettura 'parlante' che dialoga con i cittadini, educandoli quotidianamente; le città di Boullée e Ledoux sono così città fortemente pedagogiche, nelle quali la stessa aggregazione sociale si definisce e costruisce.

L'esperienza dei due architetti non si conclude con la redazione degli scritti qui valutati, ma in un certo senso prosegue nei lavori di artisti posteriori, allievi e non, che negli anni rivoluzionari progettarono edifici le cui forme richiamano esplicitamente quelle dei progetti più celebri di Boullée e Ledoux<sup>1</sup>. Del resto, la stessa lettura offerta da Emil Kaufmann si appoggiava sulla convinzione di una linea diretta tra le composizioni dei due architetti e quelle degli artisti rivoluzionari: per quanto l'interpretazione dello studioso austriaco sia stata posta in questione e l'analisi di Boullée e Ledoux ricondotta entro i confini di una storicizzazione più rigorosa, alcuni progetti avanzati negli ultimi anni del XVIII secolo portano traccia evidente di un utilizzo dell'architettura che, anche al di là delle vicinanze prettamente stilistiche comunque esistenti, è tesa alla costruzione di un ambiente fortemente simbolico e socialmente educativo.

L'investigazione di tali legami non sembra qui di possibile trattazione, meritando invece un'attenzione accurata e, soprattutto, specifica. Tuttavia, prima di concludere, pare interessante rivolgere rapida considerazione a un testo particolarmente suggestivo che, al di là dei limiti in cui incorre la sua retorica, offre interessanti spunti per una riflessione conclusiva. Si tratta del *Discours sur les monuments publiques*, pronunciato dal *député* Armand Guy Kersaint il 15 dicembre 1791 di fronte al *Conseil du département de Paris*; in esso l'interdipendenza tra Rivoluzione e architettura veniva

1 Si pensi ad esempio ai numerosi progetti per la costruzione di un edificio per l'*Assemblée nationale* che la storiografia dell'arte ha messo in relazione diretta con il progetto del *Palais national* di Boullée. Cfr. CLAUDINE DE VAULCHIER, «La recherche d'un palais pour l'Assemblée nationale», in *Les architectes de la liberté. Catalogue d'exposition*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1989, pp. 137-162.

posta a fondamento di un invito al ripensamento delle forme materiali di una città che, osservata come corpo unico composto da specifici edifici, è chiamata a incarnare, proteggere e tramandare l'evento rivoluzionario.

Dopo alcune prime battute introduttive, lo scopo di Kersaint viene esplicitato nell'appello a una riflessione sui «monuments à faire» quale imperativo necessario alla prosecuzione stessa della Rivoluzione; per accentuare l'urgenza di una nuova architettura il *député* struttura il discorso sulla significativa convinzione che essa possenga un potere comunicativo importante, che la Rivoluzione è tenuta a sfruttare:

Je vous parlerai donc ici que des monuments à faire: je les considérerai sur-tout dans leurs rapports avec la révolution: c'est par elle et pour elle que nous sommes; nous lui devons l'hommage de nos premiers travaux. Affermissons la liberté, et tout deviendra facile. Pour y parvenir, joignons aux instructions de la parole le langage énergique des monuments: la confiance, qu'il est si nécessaire d'inspirer sur la stabilité de nos nouvelles loix, s'établira, par une sorte d'instinct, sur la solidité des édifices destinés à les conserver et en perpétuer la durée.<sup>2</sup>

Chiave di tale *incipit* è così il linguaggio; linguaggio del discorso verbale e dei monumenti, pensato per servire la Rivoluzione nell'affermazione della libertà. Giocando sul parallelo tra stabilità delle «nouvelles loix» e stabilità degli edifici, il discorso di Kersaint indica la strada per una concezione dell'architettura come arte il cui valore sociale risiede non soltanto nell'intrinseca funzione pragmatica, ovvero nella predisposizione di ambienti adeguati al vivere comune, ma soprattutto nella forza comunicativa che le sue forme sono in grado di trasmettere.

Chiara risulta la presa di posizione di fronte al trascorrere del tempo, giacché il tentativo di costruire una memoria duratura della Rivoluzione è individuato appunto nella materialità di strutture architettoniche la cui progettazione è auspicata nel senso di un netto distacco dal passato e di prosecuzione nel futuro. Così, sembra scandalosa l'assenza di monumenti celebrativi della Rivoluzione, tanto più inaccettabile quanto più visibile è la testimonianza della passata oppressione nella definizione degli spazi urbani. L'inammissibilità dello stato dell'architettura contemporanea è quindi sviluppata lungo una duplice direzione, che si articola da una parte intorno allo spettro della «tyrannie de quatorze siècles», ingombrante anche sotto il profilo monumentale, e dall'altra su uno sguardo sul futuro, cui si intende affidare il ricordo delle conquiste della Rivoluzione, impresso nelle leggi e nella pietra degli edifici. Questi ultimi diventano l'occasione per

---

2 ARMAND GUY KERSAINT, *Discours sur les monuments publics, prononcé au Conseil du département de Paris, le 15 décembre 1791, par Armand-Guy Kersaint, administrateur et député suppléant au département de Paris*, Paris, 1792, p. 3.

celebrare il presente, la Rivoluzione, i suoi protagonisti e i suoi nuovi cittadini:

Songez que ce peuple, qui renversa dans un jour la tyrannie de quatorze siècles, détournant aujourd'hui ses regards de ces places, de ces statues, de ces arcs de triomphe, élevés par-tout pour éterniser le souvenir de la servitude, doit s'indigner de ne rencontrer encore aucune monument de la conquête de sa liberté.

Cependant il est un lieu que son dénuement même et ses ruines relèvent à ses yeux, et qu'une simple inscription, *Ici fut la Bastille*, placée au rang des monuments les plus célèbres: le citoyen de Paris, dont il est l'ouvrage, préfère peut-être ce lieu, dans son abandon, aux plus superbes portiques. Mais cette génération, qui voyoit la Bastille là, et croit la voir encore, sera bientôt passée; et c'est pour celles qui lui succéderont qu'il est temps de vous occuper d'un vœu formé long-temps avant la destruction de ces odieuses tours; vœu reproduit souvent au sein de l'assemblée nationale constituante, l'érection d'un monument sur les ruines de la Bastille.<sup>3</sup>

Se la *Bastille* diventa il luogo per eccellenza di una riflessione sull'architettura intesa come strumento della Rivoluzione, il discorso è presto traslato su un piano più ampio, giacché l'intera città è suscettibile di divenire il monumento della libertà.

Pare opportuno sottolineare come il potere comunicativo degli spazi costituisca un elemento specifico all'interno di un più vasto insieme di simboli di immediata comprensione, come quelli ricordati da Kersaint della sciarpa *municipale* o della *médaille du juge de la paix*, concepiti per incarnare il valore e il peso più profondi di quella libertà ormai conquistata<sup>4</sup>. La costruzione di un patrimonio simbolico in grado di opporsi efficacemente e superare quello tradizionale, investe così anche l'architettura e la realizzazione di strutture 'rivoluzionarie' è posta sullo stesso piano della diffusione di alcuni oggetti materiali cui viene affidata una forza comunicativa importante<sup>5</sup>: l'eloquenza del berretto rivoluzionario o dell'albero della Rivoluzione è dunque la stessa di cui può essere caricato un edificio, strumenti tutti di un discorso ideologico rivolto tanto al presente quanto al futuro, interessato tanto all'auto-celebrazione quanto alla costruzione di una memoria collettiva necessaria alla sopravvivenza stessa della

---

3 Ivi, pp. 4-5.

4 «... il convient d'appeler vos regards sur l'ensemble et la nature des édifices publics dont le département de Paris est, en quelque sorte, comptable à la postérité qui s'avance, et à cette génération qui, sans doute, ne doit pas s'écouler sans avoir vu ces mots gravés sur le marbre et l'airain: *Nous naquîmes dans la servitude; la mort nous a trouvés libres*. Ces paroles seront, dites-vous, par-tout où les pouvoirs constitués agiront au nom de la constitution, sur l'écharpe municipale et la médaille du juge de paix; dans l'exercice du droit d'élire ses juges, ses administrateurs, de nommer ses représentants: eh bien! c'est pour consacrer tous ces droits que j'invoque des monuments où la constitution, reproduite sur le bronze, et les lois réglementaires affichées et proclamées, renouvelleront à chaque instant dans l'esprit du peuple le sentiment régénérateur de la liberté, et le défendront contre toutes les atteintes qu'on voudroit porter à ses droit.» (Ivi, pp. 6-7).

5 Cfr. LYNN A. HUNT, *Politics, culture, and class in the French Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1984.

Rivoluzione.

Proprio per questo, si tratta qui di un invito a una riflessione intorno all'«éducation publique»<sup>6</sup>, poiché la richiesta di un'architettura capace di esprimere i valori e i principi rivoluzionari è pensata in funzione di una «multitude» che si ritiene poter formare grazie agli oggetti materiali, amplificatori dell'eloquenza verbale (o scritta) che non perde comunque la sua centralità. Le forme dell'architettura, infatti, lungi dal volersi sostituire all'operazione di convincimento condotta attraverso i «raisonnements», si affiancano a questi ultimi, riproponendone i messaggi, manifestandoli materialmente, attualizzandoli in un'oggettività tangibile e visibile, destinata a imprimersi nell'animo dei contemporanei e nella memoria dei posteri.

Pare opportuno evidenziare come l'insistenza posta sulla necessità di intraprendere determinate strade (qui costruttive-architettoniche) nel presente per consentire alla Rivoluzione di perdurare nel futuro - esplicita nel discorso di Kersaint ma più in generale caratteristica di una certa retorica dell'epoca - sia certamente condizionata dal peso del passato come elemento problematico, che la sola teorica cancellazione non è sufficiente a relegare in una fase storica ormai superata. Al contrario, risulta inevitabile il tentativo di costruire un nuovo patrimonio simbolico in grado di esprimere pienamente i nuovi valori, e anche l'architettura partecipa a tale programma, diventando nelle parole di Kersaint uno degli strumenti della libertà:

Si j'avois à parler des hommes pris au hasard et qu'il fallût instruire, je m'arrêteroïs avec plus de détail sur l'importance des monuments publics, sur leurs rapports avec les mœurs et la législation, sur la nécessité de frapper l'esprit de la multitude par le concours des objets extérieurs, dans le même temps où l'on cherche à la convaincre par des raisonnements. Ce qu'on fait les imposteurs au nom de Dieu, au nom des rois, pour asservir les esprits et captiver les hommes, faites-le, leur dirons-je, au nom de la liberté et de la patrie; et que l'exemple de ceux qui surent fonder parmi nous, et d'une manière si durable, l'empire de l'erreur, ne soit pas perdu pour les promoteurs de la vérité et les fondateurs d'une constitution qui garantit à l'homme ses droits inaliénables.

Mais, vous en êtes déjà convenus, tout ce que les philosophes ont imaginé pour fortifier les sentiments humains par le concours de toutes les sensations doit être mis en usage en faveur de l'amour et du respect qu'il est nécessaire d'inspirer pour les loix.<sup>7</sup>

Oltre ad appoggiarsi a una retorica articolata intorno alle opposizioni verità/errore e

---

6 «Commençons l'éducation publique. Profitons de ce grand mouvement imprimé aux esprits par la révolution, pour appeler le peuple françois à la gloire des plus célèbres nations de l'antiquité.» (KERSAINT, cit., p. 7).

7 Ivi, pp. 11-12.

libertà/cattività, il passo dinanzi riportato presenta un'interessante espressione che merita di essere evidenziata. Si accenna infatti al «concours de toutes les sensations» come processo che conduce alla formazione dei sentimenti; tale presupposto implica allora la possibilità di un'azione diretta sull'uomo attraverso l'orientamento, o manipolazione, delle sue sensazioni. Se il discorso si ferma qui, rinunciando a precisare i contorni e i meccanismi che attivano la formazione di determinati sentimenti, sembra comunque forte la presenza delle concezioni empirico-sensualiste che, indipendentemente da eventuali derive materialistiche, occupano un ruolo di primo piano nella filosofia francese settecentesca. Sebbene non sviluppato, il rapido accenno, collocato all'interno di un discorso sui monumenti pubblici e di una riflessione sulle possibilità dell'architettura di servire la Rivoluzione, evidenzia in maniera inequivocabile il legame tra le forme del reale, l'oggettività delle produzioni architettoniche, e la formazione di sentimenti che avvicinano il cittadino alle leggi e alla patria. Senza voler affatto stabilire una consequenzialità diretta, alquanto difficile da provare, la vicinanza con il pensiero di Étienne-Louis Boullée sembra qui forte, condividendo se non gli stessi valori politico-sociali di partenza, una medesima considerazione dell'architettura come strumento educativo in grado di forgiare gli animi dei cittadini, collaborando alla formazione di una nuova comunità. È questa, del resto, anche la posizione di Ledoux che, pur senza argomentarla all'interno di un discorso chiaro e filosoficamente strutturato, costruisce una città pragmaticamente funzionale e concettualmente eloquente, basandosi sulla convinzione dell'esistenza di un legame imprescindibile tra architettura, *mœurs* e *législation*. Anche per Kersaint questi ultimi sono termini importanti («l'importance des monuments publics, sur leurs rapports avec les mœurs et la législation») e sono posti all'inizio di un lungo discorso su particolari tipi di edifici di cui la Rivoluzione dovrebbe farsi carico per assicurare il proprio successo e la propria durata.

Il patrimonio sentimentale che si intende creare e manipolare è quindi posto al servizio della Rivoluzione stessa e il *député* mette in scena alcune strutture la cui necessità è più volte sottolineata. Si tratta innanzi tutto del *Palais national*, tempio della volontà generale in cui il cittadino deve potersi riconoscere e trovare la garanzia della propria libertà<sup>8</sup>; il rispetto che l'edificio ispira è un rispetto quasi religioso, espressione stessa

8 «Votre sollicitude ne doit pas se borner aux moyens d'assurer, par des monuments particuliers, le respect dû aux lois. Les conséquences nécessaires du principe qui vous détermineront à donner votre approbation à ce plan vous conduisent à reconnoître la nécessité d'élever un palais national, un temple majeur, à ceux-là même qui représentent le peuple et sont les organes de sa volonté souveraine. (...) ... car c'est là même où se forme la loi, que doit commencer le respect religieux que



delle funzioni ad esso affidate e del valore collettivo che incarna. Eppure, la sua costruzione all'interno dello spazio reale di una specifica città, Parigi, costituisce terreno di accesi scontri, giacché molti vedono nella riaffermazione della supremazia della capitale il riproporsi di schemi passati. Se il *Palais national* è pensato come sede della volontà generale, come «maison de tous», la sua materializzazione all'interno del tessuto urbano parigino cela il rischio di una sorta di gerarchizzazione degli spazi, dannosa per l'unità della nazione. Proprio per questo, percependo il pericolo di una tale esortazione costruttiva, Kersaint si preoccupa subito di reimpostare il rapporto che lega Parigi alla nazione non già in termini di supremazia ma incitando all'«affection fraternelle et civique» che verso di essa «tous les François» dovrebbero sentire:

Les ennemis du bien public ont, par tout ce que la haine a de plus subtils poisons, tenté d'aliéner l'esprit des départements intérieurs contre le département de Paris. Ils ont excité contre la capitale cette affligeante et trop irascible disposition de cœur humain, la jalousie. C'est à vous qu'il appartient de changer cette disposition (...) en une affection fraternelle et civique. L'amour-propre de la nation l'unit à la splendeur de la capitale, et la reconnaissance pour elle existe encore dans les cœurs de tous les François.<sup>9</sup>

L'invito alla costruzione di un *Palais national* è allora l'occasione per insistere sull'unità della nazione, che proprio negli spazi della capitale può trovare espressione materiale. Anche sotto il profilo economico l'argomentazione non ignora tale principio, profilando la possibilità di contribuzioni a base dipartimentale finalizzate alla riorganizzazione architettonica di Parigi, le cui strutture non dovranno essere considerate come il simbolo dei sacrifici della periferia a vantaggio di un centro parassitario, quanto piuttosto come monumenti concreti di uno sforzo collettivo teso alla celebrazione, preservazione e formazione stessa dell'unità nazionale:

Paris, ce point lumineux du globe, ce foyer d'où s'échappent, sans l'épuiser, des torrents de lumière; Paris, vous est confié. Quel immense dépôt! et que sa conservation doit exciter votre vigilance! Rappelez cette cité célèbre à sa destination; c'est la ville commune, la ville de tous, la cité des cités, l'orgueil de l'empire. Pour donner à cette vérité la force d'un sentiment, consacrez en commun un grand monument à l'assemblée représentative, à l'assemblée nationale: n'ambitionnez pas d'honneur de le construire seuls; que la dépense en soit supportée par tous, et prélevée par le moyen des contributions volontaires. Je sais que les fonds accordés par l'assemblée nationale seroient aussi le produit des contributions de tous; mais cette forme accoutumée réveillerait l'idée des

---

vous voulez qu'elle inspire: sentiment qui, chez les peuples libres, est seul garant de leur exécution.» (Ivi, p. 13).

9 Ivi, p. 16.

sacrifices habituels du trésors public en faveur de Paris, tandis que, chaque département s'imposant lui-même pour acquitter cette dépense, chacun croira sentir qu'il possède une part de l'édifice qu'il aura contribué à élever par vos mains. Je proposerois que le plan en fût déposé dans les salles d'assemblées de tous les corps constitués ainsi que celui de Paris, sous le titre, *Paris, ou la ville commune à tous les François*.<sup>10</sup>

Se il *Palais national* non è il solo monumento a richiedere l'urgente edificazione, altre costruzioni vengono proposte come elementi di un contesto urbano completamente rimodellato intorno a strutture chiave quali il *Muséum*, lo *Champ de la Fédération*, il *Panthéon*, l'*Académie* o l'*Hospice*<sup>11</sup>; sono questi edifici «patrimoine de tous», dove la collettività non si riconosce entro i 'confini' della città in questione, ma in quelli dell'intera nazione.

Dopo aver stabilito l'esistenza di due tipi di monumenti, quelli prettamente commemorativi da una parte e quelli di pragmatica utilità generale<sup>12</sup>, Kersaint si sofferma allora sulla considerazione di alcune strutture specifiche, aprendo il discorso sia a indicazioni di ordine economico sia a riflessioni più generali, articolate intorno al simbolismo di cui si intende caricare le realizzazioni architettoniche auspiccate. È così il caso dei *Prytanées*, dal nome degli edifici dove era preservato il fuoco sacro delle antiche città greche, pensati per custodire le nuove leggi; la funzione di tali edifici, la cui composizione esige il «caractère le plus simple» unito a «solidité et majesté», non si esaurisce soltanto nella conservazione delle leggi portate dalla Rivoluzione, ma assume anche un'utilità di tipo pratico nel momento in cui viene fatto riferimento alla frequentazione di essi da parte dei cittadini<sup>13</sup>.

---

10 Ivi, pp. 17-18.

11 «...le palais national n'est pas le seul monument que vous deviez ériger en commun: et, sur ces principes, le muséum, le champ de la fédération, le temple de mémoire ou le panthéon françois, l'académie centrale d'instruction, l'hospice des aveugles, des sourdes et muets; tous ces édifices ou établissements, qui sont le patrimoine de tous, doivent être entretenus, agrandis, embellis aux frais de tous. Nous rappellerons encore au souvenir de la France entière ceux qui existent déjà, et dont vous n'êtes que les gardiens pour elle; la bibliothèque nationale, le jardin des plantes, les invalides, l'observatoire, la monnaie, le superbe palais où la nation loge ses rois, les académies et l'université.» (Ivi, p. 18).

12 «Nous distinguerons les monuments dont nous avons à vous entretenir en monuments commémoratifs simples et en monuments mixtes. Par les derniers nous entendons ceux qui sont appropriés à quelques usages, tels que le palais national, le muséum, etc.» (Ivi, p. 19).

13 «Nous appellerons d'abord votre attention sur les prytanées ou dépôts des loix, qu'il conviendrait d'établir dans les différentes section de Paris et cantons du département. (...) ...nous pensons que rien ne peut empêcher le conseil du département de s'honorer en donnant le premier exemple de son attachement aux loix nouvelles, en leur érigeant le premier un culte et des temples où les François pourront à toute heure consulter la règle de leur conduite, et se pénétrer de ces sentiments généreux et fiers que la connoissance de leurs droits inspire aux hommes libres. (...) Et déjà vous pouvez dédier les trois premiers monuments à ceux que la reconnaissance publique a consacrés à la postérité. Un des trois, placé sur les ruines de la Bastille, et auquel l'artiste sauroit imprimer le caractère qu'exigent impérieusement les salutaires souvenirs que ce lieu doit rappeler aux François

Interessante è poi l'appello alla costruzione di uno *Champ de la Fédération*, per la cui progettazione è richiesta una partecipazione di «tous les artistes», in nome di un patriottismo che trova possibilità di espressione anche nell'impegno artistico:

Tous les artistes de l'empire seroient invités à concourir patriotiquement à l'exécution de ce projet civique par le sacrifice d'une petite portion de leur temps.<sup>14</sup>

Del resto, il ripensamento architettonico delle forme della città è sentito come un imperativo civile, occasione per segnare attraverso la materialità delle produzioni dell'architettura un cambiamento epocale che è stato raggiunto sul piano politico e culturale. Senza esaurirsi in una celebrazione della Rivoluzione fine a se stessa, il discorso di Kersaint è quindi ispirato a un tentativo di costruzione dell'identità nazionale di un popolo che ha inaugurato una nuova storia e che l'*esprit* architettonico è chiamato ad esprimere e assecondare. L'appello a una magnificenza artistica in grado di dare corpo alla grandezza del paese non è certamente una novità, essendo anzi un elemento importante dell'*Ancien Régime*, registrato ad esempio anche in quelle pagine di Boullée dove viene ricordato il concorso di ingegni che ebbe luogo in occasione della progettazione della colonnata del Louvre<sup>15</sup>; eppure, il discorso di Kersaint pone la questione sotto una diversa prospettiva, giacché il tipo di progettazione cui si intende indirizzare si presenta come l'espressione di un popolo che si riconosce tale sulla base di un ordinamento politico preciso: al centro è posta la nazione francese, che si identifica come corpo non già subordinatamente a una monarchia unificante, ma attraverso l'attualizzazione della sovranità generale, di cui le leggi custodite nei *Prytanées* sono il risultato. L'architettura è allora chiamata a rendere visibile tale passaggio; passaggio che si articola come emancipazione politica e culturale, come raggiungimento di uno stato di libertà, su cui Kersaint ritorna a più riprese:

Enfin, arrêtant nos regards sur ces places célèbres embellies par les arts, qui, en nous rappelant que nous n'avons pas toujours été libres, relèvent encore à nos yeux le prix de la liberté, nous avons pensé que nous devons réserver le concours de nos moyens pour ajouter à l'ornement de ces lieux, rendez-vous ordinaires des

---

libres, où l'on retrouveroit Mirabeau, satisferoit Paris et la France. Rousseau, appelé le seconde au champ de la fédération, ce génie tutélaire des amis des hommes, doit être près de l'autel où les François ont juré le contrat dont il avoit posé les bases. Enfin le chantre de Henri, Voltaire, le plus populaire des philosophes parce-qu'il a mis la philosophie à la porté de tout le monde, seroit placé sur ce pont où son héros semble demander grâce au peuple pour les rois qu'on lui a trop souvent comparé, et qui ne lui ressembloient guère.» (Ivi, pp. 20-26).

14 Ivi, p. 30.

15 Cfr. nota 92 cap. «Étienne-Louis Boullée».

étrangers; persuadés que si la simplicité, si le dédain d'un luxe frivole ou d'ostentation doivent être le caractère d'un peuple souverain, la munificence, la grandeur, le goût, l'empreinte du génie, doivent éclater dans toutes les dépenses nationales, et briller de tout leur éclat dans ces places, où le voyageur vient, en quelque sorte, prendre la mesure du génie d'une nation: là doit se réunir, pour imprimer le respect et l'admiration, tout ce que les arts ont de plus parfait: là, fier de la beauté des édifices et des éloges qu'il leur entend prodiguer, le citoyen s'enorgueillit de sa patrie, et recueille le prix des sacrifices qu'il aime à lui faire d'une portion de sa fortune dans les contributions publiques.<sup>16</sup>

Di particolare interesse è, inoltre, l'appello alla fondazione di un museo negli ambienti del palazzo del Louvre: se «depuis long-temps l'opinion publique désigne une des parties du Louvre» come luogo designato per tale istituzione<sup>17</sup>, la sua realizzazione e, soprattutto, la conclusione del cantiere aperto in quello specifico edificio si presenta come l'occasione per marcare un nuovo inizio, una nuova concezione architettonica, un diverso impegno nella ridefinizione degli spazi della capitale:

Frappé comme nous de ce contraste, quel étranger, visitant notre pays n'en a pas remporté dans le sien la pensée que nous étions la plus méprisable ou la plus asservie des nations? Aujourd'hui que nous sommes remontés au rang des peuples libres, laisserons-nous subsister plus long-temps au milieu de nous ce témoin de notre servitude et de notre barbarie?

Apprenons au monde ce que peut un peuple souverain; et que l'achèvement du Louvre devienne un éclatant témoignage de la supériorité du régime nouveau sur le régime ancien.<sup>18</sup>

Il «peuple souverain» non si erge infatti su un terreno vuoto, scaturito *ex nihilo* da uno stato precedente di cui non è riconosciuto il valore civile dell'aggregazione. Esso non è la logica conseguenza di uno stato originario in qualche modo 'naturale', ma il prodotto di una conquista, innescata in risposta e opposizione a una condizione di 'schiavitù' giustificata da leggi ingiuste che sono state infine superate. Il «régime nouveau» di cui si celebra la superiorità è costruito dunque suo stato precedente che, a prescindere dall'oppressione di cui si era fatto portatore, lascia un patrimonio che costituisce un'eredità problematica ma comunque importante. La nuova nazione è allora chiamata a confrontarsi con tale «succession immense» nello stesso modo in cui gli eredi di una

---

16 KERSAINT, cit., p. 22.

17 «Depuis long-temps l'opinion publique désigne une des parties du Louvre; de ce monument de gloire et de honte, de ce monument qui seul rappelleroit au François libre, s'il pouvoit l'oublier, les vices du gouvernement qu'il a renversé. C'est en étudiant ce palais, tracé sur le plus grand modèle, qu'on passe, sans intervalle, de l'admiration à l'indignation; et que dans cette alternative, on se sent autant de respect pour les efforts de ces artistes dont les mains industrieuses l'ont semé de chefs-d'œuvre, que de haine et de mépris pour ces ministres dont l'insouciance criminelle les a laissés au milieu des ruines.» (Ivi, p. 39).

18 Ivi, p. 40.

ricca fortuna si apprestano a mettere ordine nell'insieme dei beni ricevuti:

Nous avons à recueillir une succession immense, mais délabrée, obérée, mais brillante. Une nation qui se gouverne elle-même doit se conduire, dans l'arrangement d'une telle affaire, par les principes d'ordre que des héritiers sages mettroient dans le recouvrement d'une succession qui leur laisseroit un mobilier immense, mais épars dans un grand nombre de châteaux qu'ils seroient contraints de vendre pour se liquider. Ces héritiers ne laisseroient pas ça et là les tableaux précieux, les statues antiques, les médailles, les bronzes, les marbre, les bibliothèques; ils réuniroient dans celle des maisons qu'ils voudroient conserver, ces objets dont la collection accroît la valeur, et dont la conservation exige des soins.<sup>19</sup>

Per far fronte alla dispersione degli oggetti ereditati, la predisposizione di un luogo adeguato ad accoglierli si profila come la migliore soluzione; e come un «riche particulier» intraprenderebbe tale strada, anche la nuova nazione è tenuta a responsabilizzarsi di fronte al patrimonio ereditato attraverso la sua raccolta in ambienti debitamente concepiti. La fondazione di un museo diventa quindi una necessità irrimandabile, elemento essenziale di una politica culturale che lavora per affermare il successo della Rivoluzione di fronte alla storia e di fronte alle altre nazioni, nonché per inaugurare un nuovo ordine che è lasciato, anche nella materialità degli oggetti dell'arte, alla generazioni future:

S'ils n'avoient point de local propre à placer convenablement ces chefs-d'œuvre des arts, ils feroient sans doute ce qu'en ce moment un riche particulier se permet de faire; ils en feroient construire un.

Les mêmes circonstances, les mêmes besoins commandent la même mesure; et la nation doit, à cet égard, se conduire comme un particulier, avec cette différence que, travaillant pour la postérité, pour la gloire et pour l'exemple des autres nations, cette résolution doit être accompagnée dans l'exécution de tout ce qui peut contribuer à fonder l'admiration des hommes éclairés dans tous les genres. Et nous osons vous répondre que vous atteindrez ce but, si vous réunissez dans cette vue ces deux idées, *l'achèvement du Louvre, et la fondation du Muséum*<sup>20</sup>.

Duplici è allora l'istanza su cui si fonda la creazione del museo qui considerata, giacché se da una parte si preme per una sua realizzazione come segno di un nuovo inizio,

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 42.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 42-43. «Nous avons dû fixer votre attention sur l'état honteux dans lequel l'ancien gouvernement a laissé le Louvre; parce qu'il est important de fortifier les sentiments que les François doivent à la constitution qu'ils se sont donnée, par toutes les idées morales capables de réveiller en eux le sentiment des maux passés; et qu'une entreprise de la nature de celle que nous vous proposons doit être soutenue par la volonté ferme de la nation; que cette volonté doit s'appuyer sur le sentiment de sa gloire, essentiellement liée au triomphe des arts, dont le Louvre achevé deviendra le palais; et sur-tout à l'honneur de faire en peu d'années ce que dix rois et cinquante ministres dilapidateurs n'ont pu faire en plusieurs siècles.» (Ivi, p. 41).

dall'altra la conservazione di oggetti del passato entro le mura del Louvre costringe a un confronto con la storia in cui non c'è spazio per un rifiuto assoluto. Ed in effetti, il problema del museo costituisce una questione interessante che va molto al di là delle riflessioni esposte da Kersaint. Non potendo qui approfondire le implicazioni della creazione da parte della Rivoluzione di un museo nazionale in quegli stessi ambienti che erano stati un simbolo delle precedenti pratiche governative<sup>21</sup>, pare tuttavia opportuno sottolineare come il superamento del passato, che si voleva totalizzante, palesa la sua intrinseca problematicità di fronte alle produzioni dell'ingegno umano, artistiche in senso ampio. Il superamento della storia non è allora un meccanismo assoluto, giacché si profila la possibilità della conservazione delle sue produzioni (dalle statue alle medaglie, dai dipinti ai libri, ecc.), così come della celebrazione di alcuni dei suoi protagonisti, assunti quali promotori di un progresso dell'*esprit* che ha infine portato alla Rivoluzione. Se nelle pagine di Kersaint compaiono Rousseau, Mirabeau e Voltaire, la costruzione di un *panthéon* di 'eroi' è del resto un elemento importante delle politiche culturali rivoluzionarie ed è elaborato all'interno di una complessa costruzione di una memoria collettiva, espressione della nazione intera.

Anche l'invito alla creazione del museo del Louvre da parte di Kersaint insegue tale obiettivo, consapevole della necessità di un patrimonio culturale da elaborare anche a partire da una materia prima esistente, raccolta e ripensata alla luce di nuove esigenze.

Il discorso pronunciato da Kersaint nel dicembre 1791 seguiva di pochi mesi l'insediamento dell'*Assemblée législative*; la richiesta di un impegno architettonico deciso, orientato non soltanto al miglioramento degli spazi urbani, ma soprattutto alla creazione di un patrimonio simbolico capace di celebrare la Rivoluzione verrà riproposta, sotto veste differente, nel secondo anno della Repubblica (1793-1794), quando furono banditi una serie di concorsi per allestire le città esistenti, e in particolar

---

21 Da ricordare tuttavia come l'intenzione di trasformare alcune aree dell'edificio in museo sia comunque precedente, trovandosi già, ad esempio, nella voce «Louvre» dell'*Encyclopédie*: «L'achèvement de ce majestueux édifice, exécuté dans la plus grande magnificence, reste toujours à désirer. On souhaiterait, par exemple, que tous les rez-de-chaussées de ce bâtiment fussent nettoyés & rétablis en portiques. Ils serviraient ces portiques, à ranger les plus belles statues du royaume, à rassembler ces sortes d'ouvrages précieux, épars dans les jardins où on ne se promène plus, & où l'air, le tems & les saisons, les perdent & les ruinent. Dans la partie située au midi, on pourroit placer tous les tableaux du roi, qui sont présentement entassés & confondus ensemble dans des gardes-meubles où personne n'en jouit. On mettrait au nord la galerie des plans, s'il ne s'y trouvait aucun obstacle. On transporterait aussi dans d'autres endroits de ce palais, les cabinets d'Histoire naturelle, & celui des médailles.» («Louvre», in *Encyclopédie*, cit., t. IX, Neufchâtel, chez Samuel Faulche, 1765).

modo Parigi. Tali concorsi, su cui si è largamente soffermata la storiografia dell'arte<sup>22</sup>, non ebbero riscontri concreti rilevanti, e in generale l'attività architettonica della Rivoluzione fu alquanto limitata. Eppure, i progetti che vennero presentati per soddisfare la richiesta di strutture particolari, come i numerosi templi, gli archi di trionfo, le sale di spettacolo o le *maisons de tous*, e per provvedere alla riorganizzazione di edifici esistenti, come l'*église Sainte-Geneviève*, l'*Opéra* del *Palais royal* o il *Théâtre* della *Porte Saint-Martin*, testimoniano l'esistenza di un tentativo di rinnovamento architettonico che, pur non traducendosi sempre in concrete realizzazioni, dava forma a una sorta di teorico museo di edifici ideali, modelli di un ripensamento della città articolato intorno a specifiche strutture, a loro volta concepite per educare i cittadini alle leggi e i valori della nuova epoca.

La *civilisation* della Rivoluzione passa così anche attraverso le forme materiali, definite da un'architettura che ha fatto proprio un principio funzionalistico sviluppato sia sul piano immediatamente pragmatico, sia su quello più ampiamente ideologico. Le forme dell'architettura sono infatti concepite per assecondare le operazioni del vivere comune, ma soprattutto per educare la cittadinanza, ricordandole quotidianamente la demarcazione netta con il passato, le conquiste ottenute, l'ordine politico-sociale che si ritiene raggiunto. Le nuove leggi sono allora le vere protagoniste, garanti della libertà e del *bonheur*:

Ramenez les monuments à leur destination première; qu'ils soient consacrés aux citoyens qui honoreront leur vie par l'utilité dont ils sont à leurs semblables; qu'ils soient consacrés aux loix qui fondent le bonheur de l'homme en société; qu'ils nous rappellent les fautes ou les vertus des rois; qu'ils soient la leçon du peuple et de la postérité.<sup>23</sup>

22 Oltre alla storiografia dell'arte e dell'architettura generale indicata nei capitoli precedenti, cfr.: PHILIPPE BORDES – MICHEL RÉGIS (dir.), *Aux Armes & aux Arts. Les Arts de la Révolution. 1789-1799*, Paris, Édition Adam Biro, 1988; RICHARD ETLIN, «Architecture and the Festival of Federation, Paris, 1790», *Architectural History*, vol. 18, 1975, pp. 23-42 - pp. 102-108; ANNIE JOURDAN, *Les monuments de la Révolution française: le discours des images dans l'espace parisien. 1789-1804*, Amsterdam, Academisch proefschrift, 1993; Id., *Les monuments de la Révolution. 1770-1804. Une histoire de représentation*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997; JAMES A. HEFFERNAN (ed.), *Representing the French Revolution: literature, historiography, and art*, Hanover, University Press of New England, 1992; JAMES LEITH, *Space and Revolution: Projects for Monuments, Squares and public Buildings in France, 1789-1799*, Kingston, Canada, McGill-Queen's University Press, 1991; *Les architectes de la liberté. Catalogue d'exposition*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1989; WERNER SZAMBIEN, *Les projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1986; Id., «Les architectes parisiens à l'époque révolutionnaire», *Revue de l'Art*, n. 83, 1989, pp. 36-50.

23 KERSAINT, cit., p. 35.

Tirando brevemente le fila di un percorso che ci ha accompagnato dalla rappresentazione delle città tardo settecentesche alla concezione di un'architettura come arte sociale, in grado di modificare il sentire e i comportamenti collettivi agendo sulle pulsioni che regolano l'animo umano, è quindi possibile intravedere nell'ultimo ventennio del secolo un momento chiave dell'elaborazione di un'originale concezione dell'arte 'della costruzione', sollecitata da esigenze concrete e poi sviluppata all'interno di una dimensione teorica più ampia e concettualmente interessante. Se la realtà delle città contemporanee, con le loro lacune e disfunzioni, aveva stimolato un certo tipo di riflessione architettonico-urbanistica, la rappresentazione che ne scaturisce coniuga realtà e immaginazione in un programma che si delinea prima di tutto in senso riformistico. Al di là delle peculiarità delle scelte formali, al di là delle molteplici soluzioni avanzate da medici, architetti, giornalisti, amministratori, ecc., al di là delle specificità dei problemi di volta in volta affrontati, il discorso sulla città si sviluppa nella seconda metà del XVIII secolo come terreno aperto all'intervento concreto, come laboratorio di riforme in grado di migliorare le condizioni esistenti.

Anche Boullée e Ledoux partecipano a tale momento di riflessione, in modo diverso e spinti da esigenze intellettuali e personali specifiche; eppure, entrambi mettono in scena una città ridisegnata nelle forme di un'architettura che è diventata la vera protagonista del discorso. Se infatti nessuno dei due si dilunga troppo sulle soluzioni da prevedere per far fronte a quelle mancanze urbane già da molti evidenziate, entrambi costruiscono una città che si qualifica come pragmaticamente funzionale e concettualmente simbolica. È dunque la loro un'architettura parlante nella misura in cui al centro della riflessione è posta la capacità comunicativa dei prodotti della progettazione; capacità che alcuni artisti sfruttarono in occasione dei concorsi promossi nel secondo anno della Repubblica e su cui è costruito l'intero *Discours* di Kersaint.

Se l'individuazione di una linea diretta tra queste ultime manifestazioni e il pensiero di Boullée e Ledoux pare un'operazione delicata, è tuttavia possibile evidenziare l'esistenza di un fermento intellettuale che accomuna in parte quelle esperienze e che proprio nel secondo Settecento prende forma. Alla base resta un principio di trasparenza che si radica nelle produzioni dell'architettura dotandole di una forza comunicativa tale da incidere sui cittadini-spettatori. L'architettura è allora un'arte in grado di apportare decisivi cambiamenti e quindi di operare in senso riformistico; ma ciò che sembra maggiormente interessante è come tale trasformazione, che si ritiene poter attivare grazie all'architettura, si basi non soltanto sui risvolti prettamente pragmatici di una



progettazione 'funzionalistica', ma soprattutto su una dimensione comunicativa più ampia, su cui vengono articolati i trattati di Boullée e Ledoux. In essi, la città ideale emerge come ipotesi di trasformazione del reale ed è ispirata a un cambiamento che è allo stesso tempo architettonico-urbanistico e culturale. I monumenti da entrambi concepiti si erigono infatti come elementi essenziali di una riorganizzazione dello spazio urbano pensato in funzione dell'uomo, cui è riconosciuto non soltanto un bisogno immediato di utilizzo degli edifici in questione, ma anche la necessità di realizzarsi in quanto appartenente a una comunità che trova anche nelle produzioni dell'architettura la chiave di accesso alla propria formazione.



## Elenco delle illustrazioni

### Viste e piante di Parigi

|   |       |
|---|-------|
| 1. <i>Lutetia urbs Parisiorum</i> (1607)  | » 389 |
| 2. <i>Portrait de la Ville Cité et Université de Paris...</i> (1609)                  | » 389 |
| 3. <i>Le plan de la Ville, Cité, Université, Faubourgs de Paris...</i> (1625)         | » 390 |
| 4. <i>Huitième plan de Paris, divisé en Ses Vingt Quartiers</i> (1705)                | » 390 |
| 5. <i>Plan of Paris &amp;c.</i> (1749)  | » 391 |
| 6. <i>Plan de la Ville et des Faubourgs de Paris divisé en vingt quartiers</i> (1760) | » 391 |
| 7. <i>Plan de la Ville de Paris et des ses anciennes clôtures...</i> (1787)           | » 392 |

### Étienne-Louis Boullée

|  |       |
|--|-------|
| 8. <i>Entrée de la ville</i>                             | » 393 |
| 9. <i>Entrée de la ville</i>                             | » 393 |
| 10. <i>Entrée de la ville de guerre</i>                  | » 393 |
| 11. <i>Opéra</i>   | » 394 |
| 12. <i>Opéra</i>   | » 394 |
| 13. <i>Palais de justice</i>                             | » 395 |
| 14. <i>Palais municipal</i>                              | » 395 |
| 15. <i>Palais municipal</i>                              | » 395 |
| 16. <i>Bibliothèque</i> (seconda versione)               | » 396 |
| 17. <i>Bibliothèque</i> (seconda versione)               | » 396 |
| 18. <i>Bibliothèque</i> (entrata della seconda versione) | » 397 |
| 19. <i>Bibliothèque</i> (porta dell'entrata principale)  | » 397 |
| 20. <i>Palais national</i>                               | » 397 |
| 21. <i>Muséum</i>  | » 398 |
| 22. <i>Cirque o Colisée</i>                              | » 398 |
| 23. <i>Cirque o Colisée</i>                              | » 398 |
| 24. <i>Église de la Madeleine</i>                        | » 399 |
| 25. <i>Basilique o Métropole</i>                         | » 399 |
| 26. <i>Basilique o Métropole</i>                         | » 400 |
| 27. <i>Basilique o Métropole</i>                         | » 400 |
| 28. <i>Cénotaphe à Isaac Newton</i> (versione diurna)    | » 401 |
| 29. <i>Cénotaphe à Isaac Newton</i> (versione notturna)  | » 401 |
| 30. <i>Cénotaphe à Isaac Newton</i> (esterno)            | » 402 |
| 31. <i>Cénotaphe à Turenne</i>                           | » 402 |

### Claude-Nicolas Ledoux

|   |       |
|---|-------|
| 32. <i>Coup d'œil du théâtre de Besançon</i>                    | » 403 |
| 33. <i>Vue perspective de la salle de spectacle de Besançon</i> | » 403 |
| 34. <i>Vue perspective du pont de la Loüe</i>                   | » 404 |
| 35. <i>Carte générale des environs de la Ville de Chaux</i>     | » 404 |
| 36. <i>Vue perspective de la Ville de Chaux</i>                 | » 405 |
| 37. <i>Vue perspective du marché</i>                            | » 405 |
| 38. <i>Vue perspective d'une Forge à Canons</i>                 | » 406 |
| 39. <i>Premier plan de la Saline de Chaux non exécuté</i>       | » 406 |

|   |       |
|---|-------|
| 40. <i>Plan général de la Saline, tel qu'il est exécuté</i>               | » 407 |
| 41. <i>Vue perspective de la maison du directeur</i>                      | » 407 |
| 42. <i>Élévation de la maison du directeur</i>                            | » 408 |
| 43. <i>Vue perspective de l'atelier des bucherons, gardes de la forêt</i> | » 408 |
| 44. <i>Vue perspective de l'atelier des bucherons, gardes de la forêt</i> | » 408 |
| 45. <i>Maison destinée aux Surveillants de la Source de la Loüe</i>       | » 409 |
| 46. <i>Hospice</i>  | » 409 |
| 47. <i>Bâtiment destiné à la fabrication des sels</i>                     | » 409 |
| 48. <i>Élévation perspective de l'Église de Chaux</i>                     | » 410 |
| 49. <i>Élévation du Cimetière</i>   | » 410 |
| 50. <i>Plan du Cimetière</i>  | » 411 |
| 51. <i>Pacifère</i>   | » 412 |
| 52. <i>Panarèthéon</i>  | » 412 |
| 53. <i>Vue perspective de la maison d'éducation</i>                       | » 412 |
| 54. <i>Oikema</i>   | » 413 |
| 55. <i>Vue perspective de la Cénobie</i>                                  | » 413 |
| 56. <i>Vue perspective des bains de Chaux</i>                             | » 413 |

# Illustrazioni

## Viste e piante di Parigi<sup>1</sup>



fig. 1, *Lutetia urbs Parisiorum*, [vue, 13x17 cm], Paris, 1607 [Bibliothèque Nationale de France, Département Cartes et Plans, Ge D 5374; cfr. BOUTIER, cit., p. 114].



fig. 2, *Portrait de la Ville Cité et Université de Paris avec les faubourgs, dédié au Roy, faict par Vassallieux dit Nicolas, Topographe et Ingénieur Ordinaire de l'artillerie de France*, [1/10000 environ, 114,4x146 cm assemblées avec texte], Paris, chez Jean Le Clerc, 1609 [BNF, Département des Estampes et de la Photographie, Coll. Hennin XV, 1352; cfr. BOUTIER, cit., pp. 117-118].

<sup>1</sup> Si indicano qui i luoghi di conservazione di tali piante così come le pagine della già ricordata opera di JEAN BOUTIER, *Les plans de Paris: des origines (1493) à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., in cui è possibile reperire informazioni supplementari sulla specificità della raffigurazione e pubblicazione.



fig. 3, *Le plan de la Ville, Cité, Université, Faubourgs de Paris...*, [1/7000 environ, 55,5x73 cm assemblées] Paris, chez Melchior Tavernier, Graveur et Imprimeur du Roy pour les Tailles douces, 1625 [Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, A 109a; cfr. BOUTIER, cit., pp. 129-130].



fig. 4, *Huitième plan de Paris, divisé en Ses Vingt Quartiers*, par N[icolas] de Fer, Géographe de sa Majesté Catholique et de Monseigneur le Dauphin. Pour servir au *Traité de la Police* par M. L[e] C[ommissaire] D[e] L[a] M[are], [1/9500 environ, 45x55 cm], Paris, 1705 [BNF, Département Cartes et Plans, Ge DD 2987 (808); cfr. BOUTIER, cit., pp. 205-206].



fig. 5, *Plan of Paris &c*, This survey has been reduced to the same Scale as that of London & the Country round it Survey'd and Publish'd in 16 sheets, by John Roque Land Surveyor... – *Plan de Paris &c*. Ce plan a été réduit sur la même Échelle de celui de Londres et de Ses Environs en 16 feuilles par Jean Rocheq, [1/12600 environs, 42x65 cm], Londres, 1749 [BNF, Département Cartes et Plans, Ge C 2430; cfr. BOUTIER, cit., pp. 275-276].



fig. 6, *Plan de la Ville et des Faubourgs de Paris divisé en Vingt Quartiers*, [par Didier Robert de Vaugondy, géographe ordinaire du Roi; 1/5100 environ, 54,5x83,3 cm], Paris, chez l'auteur, 1760 [BNF, Département Cartes et Plans, Ge D 14598; cfr. BOUTIER, cit., pp. 290-292]



fig. 7, *Plan de la ville de Paris et de ses anciennes clôtures comparées avec celle faite sous le règne de Louis XVI*, gravé par P[ierre] F[rançois] Tardieu, [1/150000 environ, 42x61 cm], Paris, 1787 [BNF, Département Cartes et Plans, Ge C 3694; cfr. BOUTIER, cit., pp. 346-348]



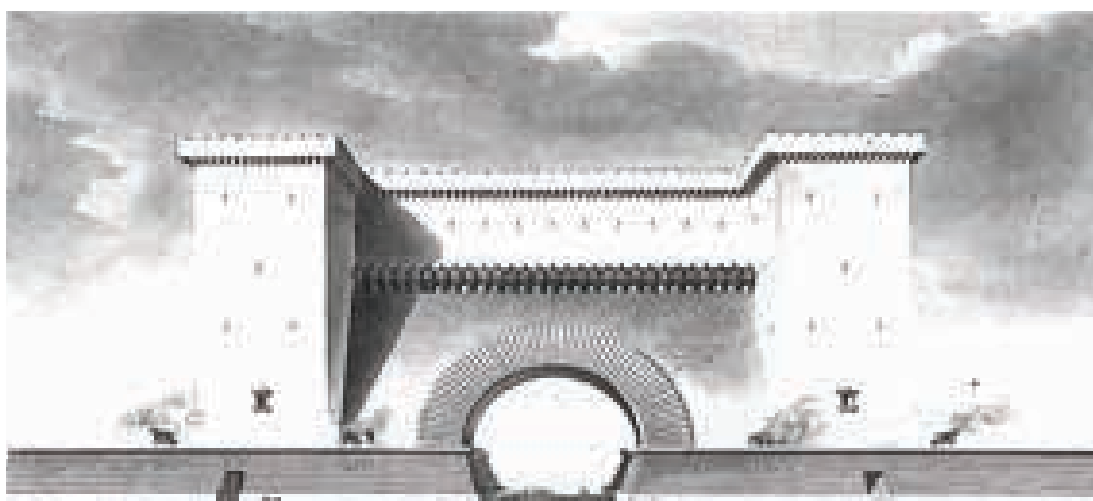


fig. 8, *Entrée de la ville*

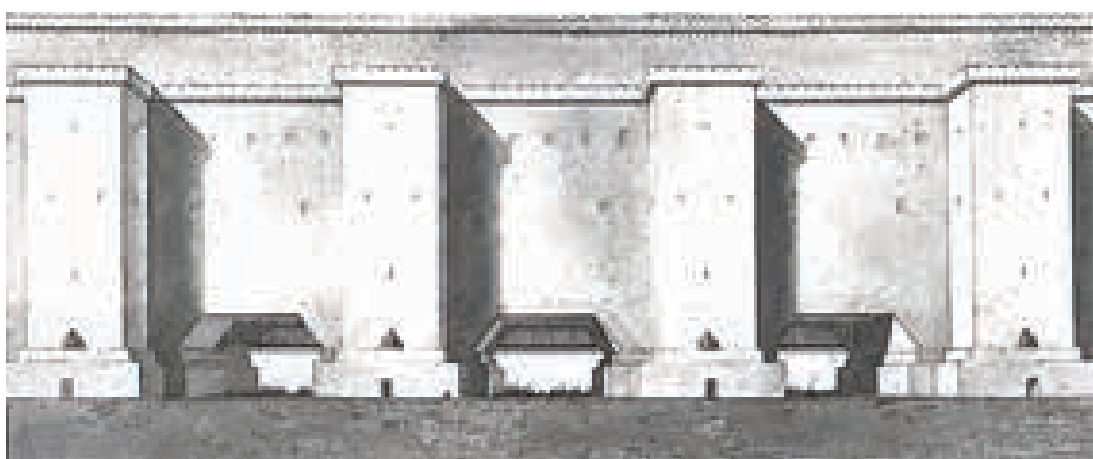


fig. 9, *Entrée de la ville*



fig. 10, *Entrée de la ville de guerre*

2 Si riportano qui soltanto alcuni tra i numerosi disegni di Boullée, che abbiamo avuto modo di citare direttamente e che sono stati riprodotti a partire da JEAN MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS, *Étienne-Louis Boullée*, Paris, Flammarion, 1994.



fig. 11, *Opéra*



fig. 12, *Opéra*

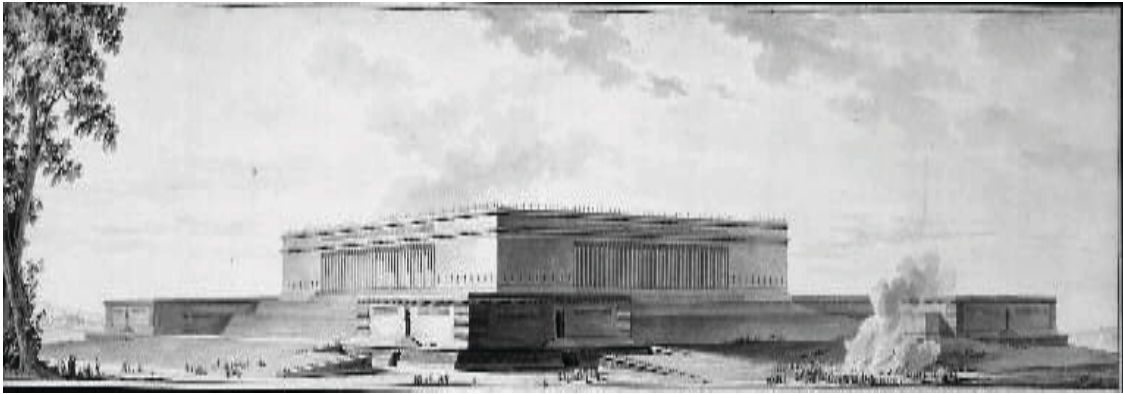


fig. 13, *Palais de justice*

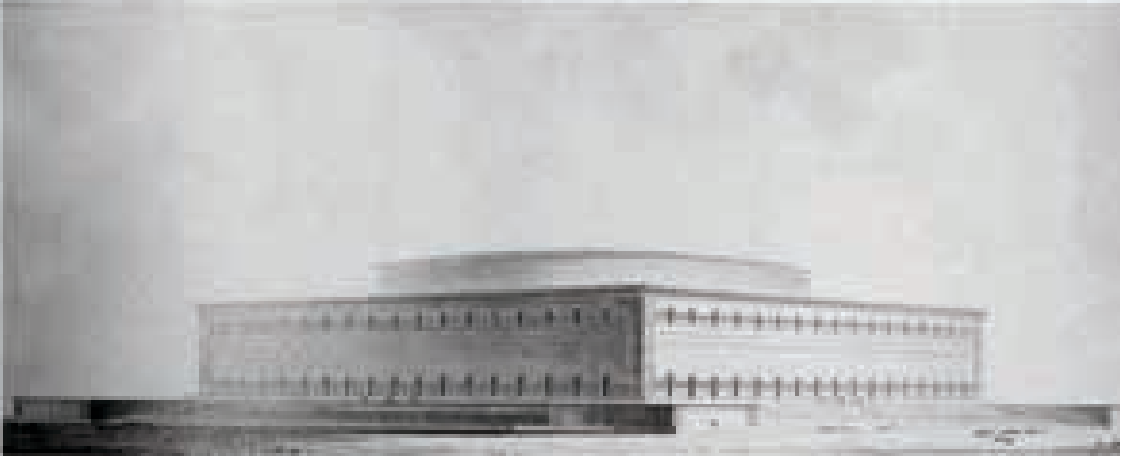


fig. 14, *Palais municipal*

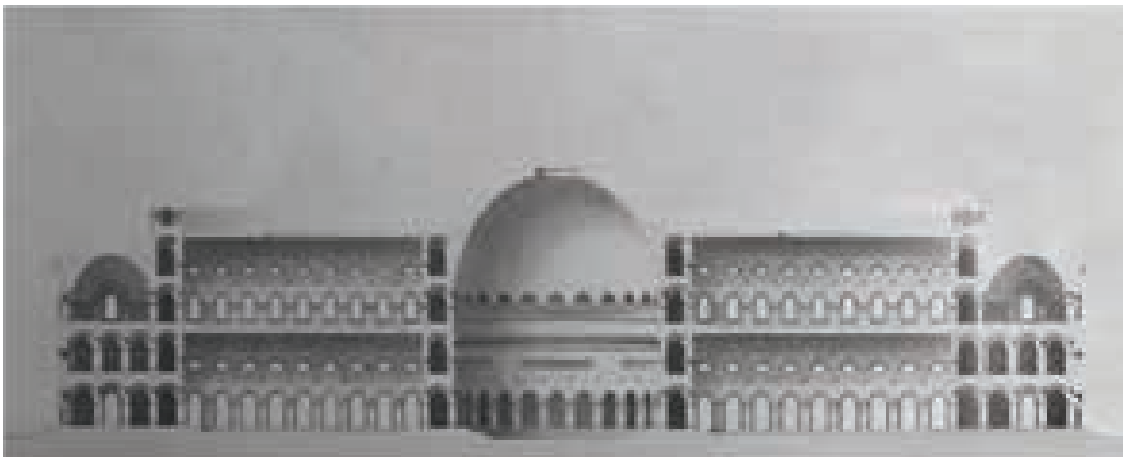


fig. 15, *Palais municipal*

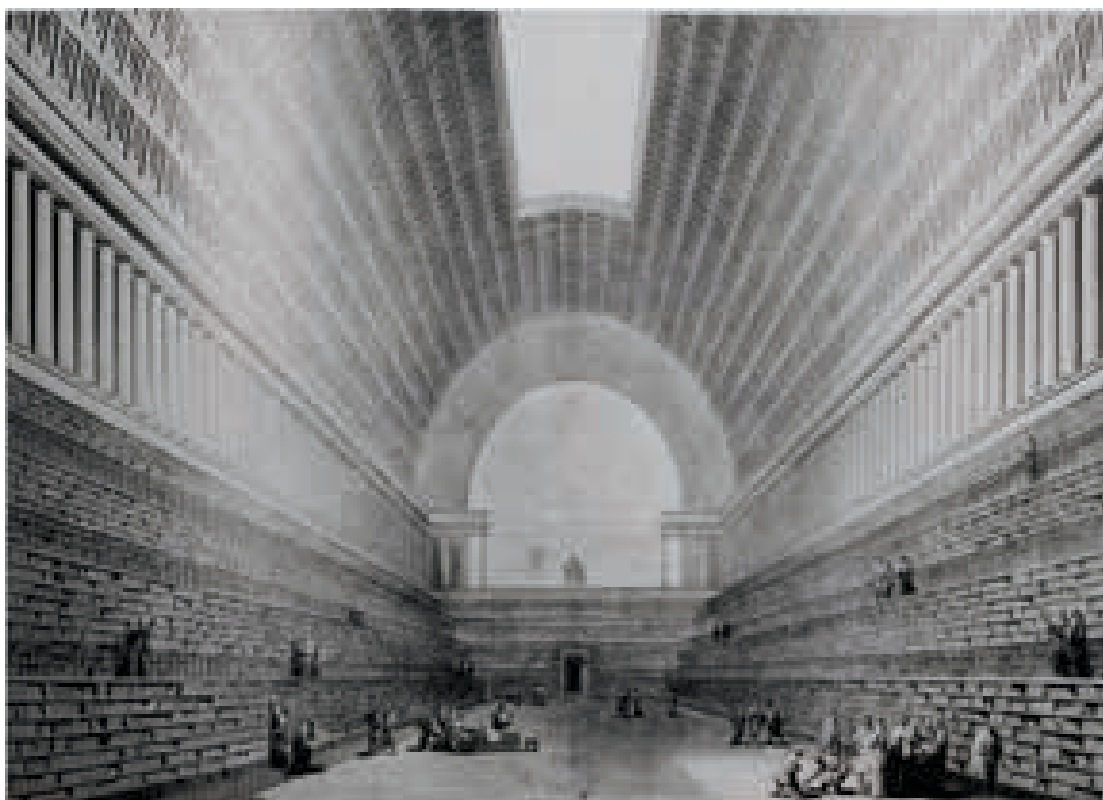


fig. 16, *Bibliothèque*, seconda versione



fig. 17, *Bibliothèque*, seconda versione



fig. 18, *Bibliothèque*, entrata della seconda versione



fig. 19, *Bibliothèque*, porta dell'entrata principale



fig. 20, *Palais national*

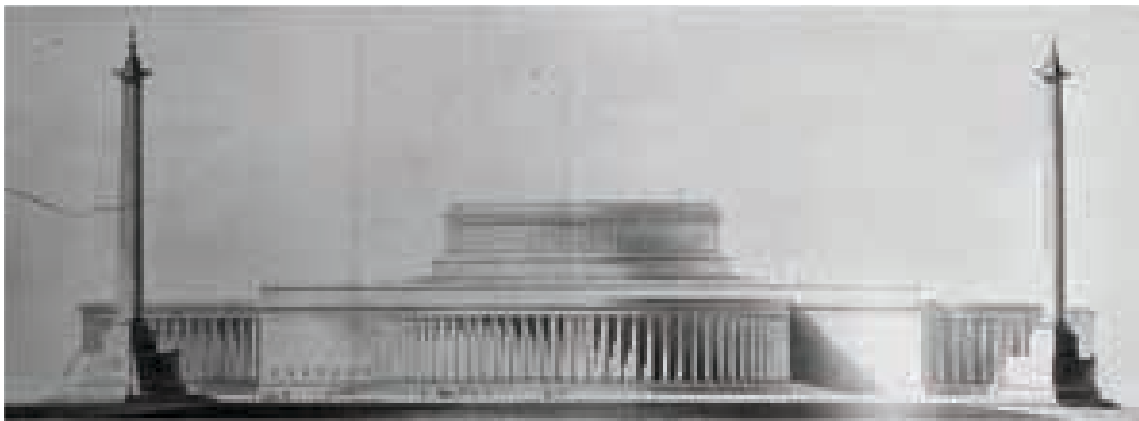


fig. 21, *Muséum*

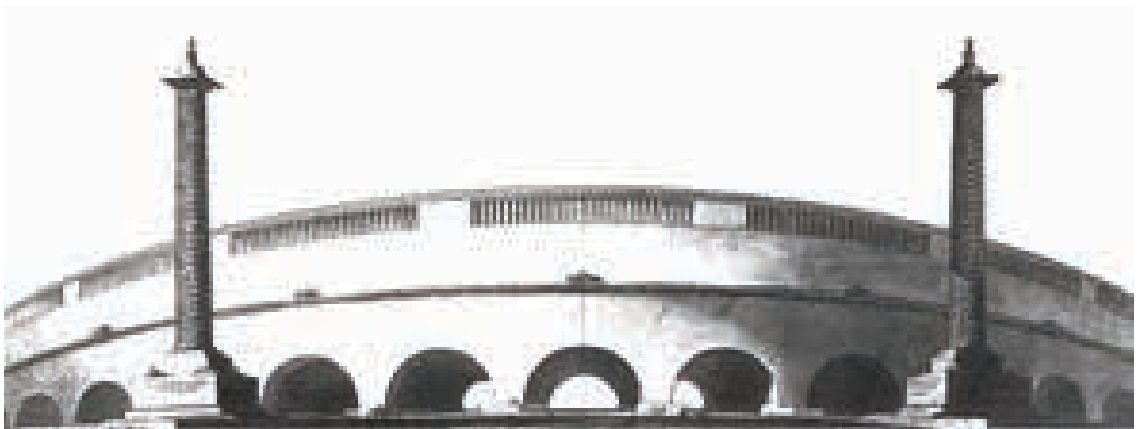


fig. 22, *Cirque o Colisée*



fig. 23, *Cirque o Colisée*

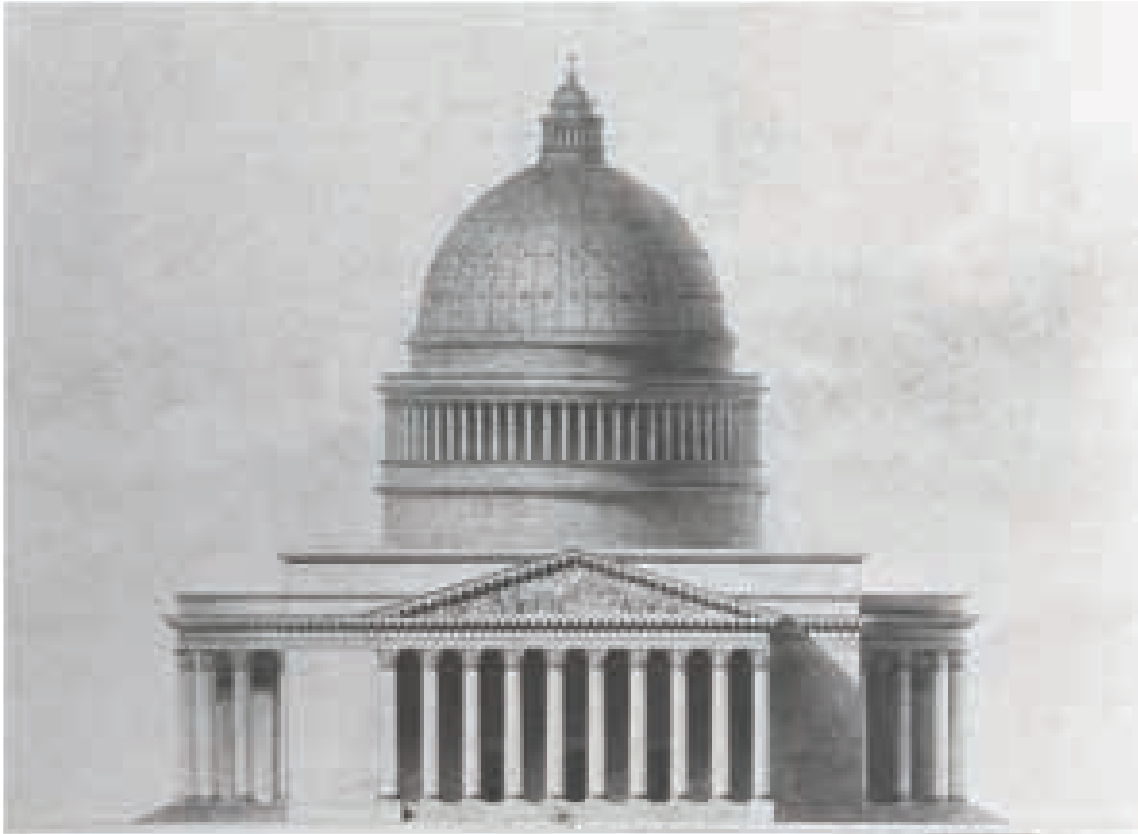


fig. 24, *Église de la Madeleine*

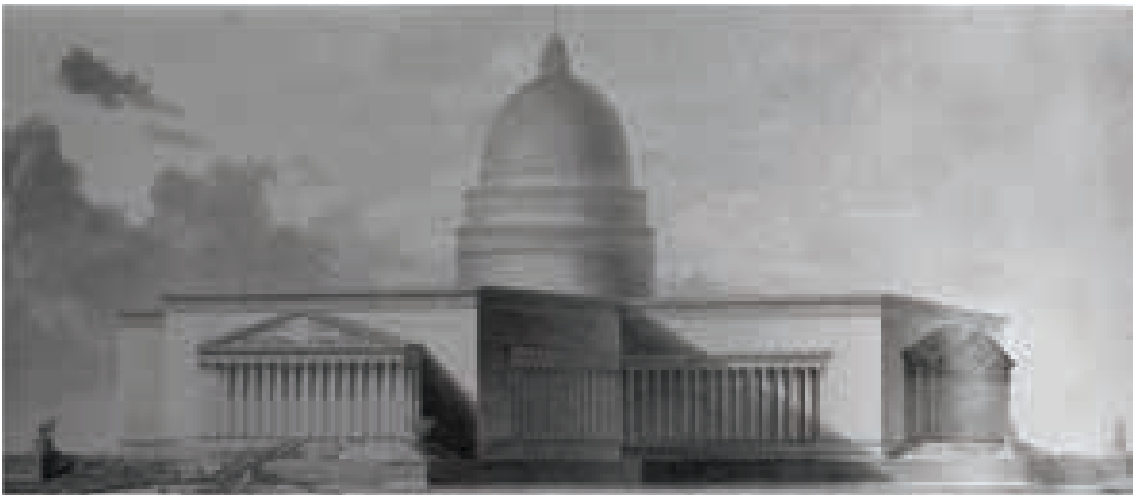


fig. 25, *Basilique o Métropole*

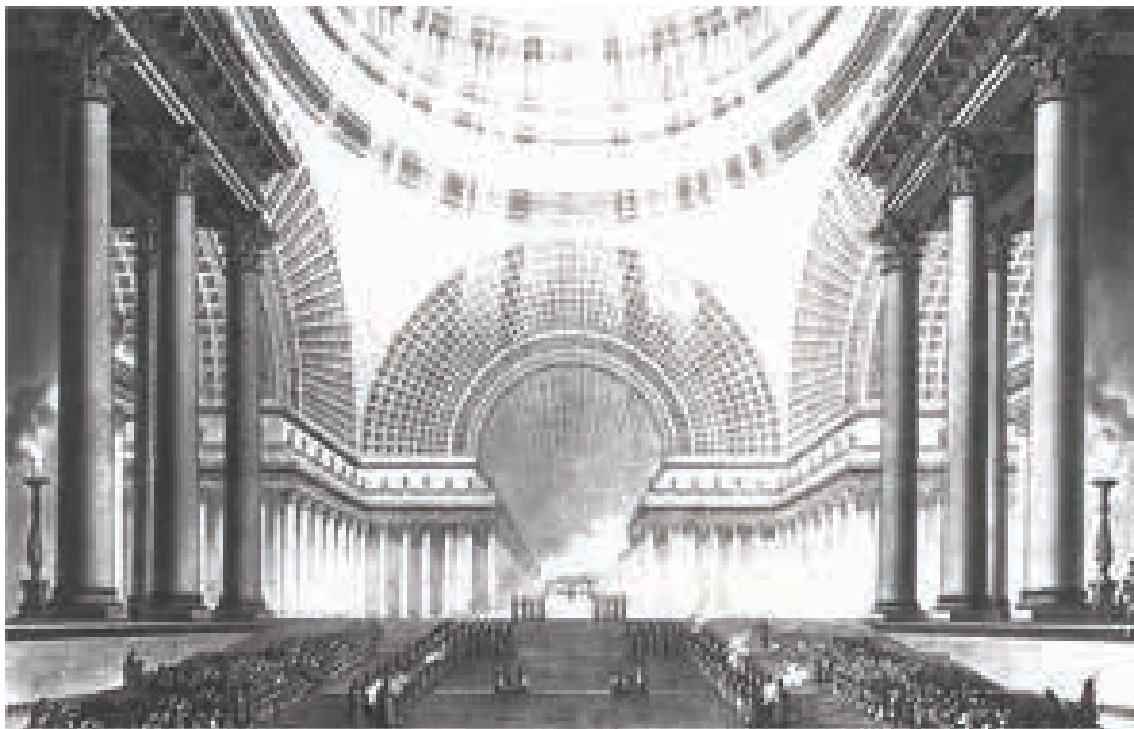


fig. 26, *Basilique o Métropole*

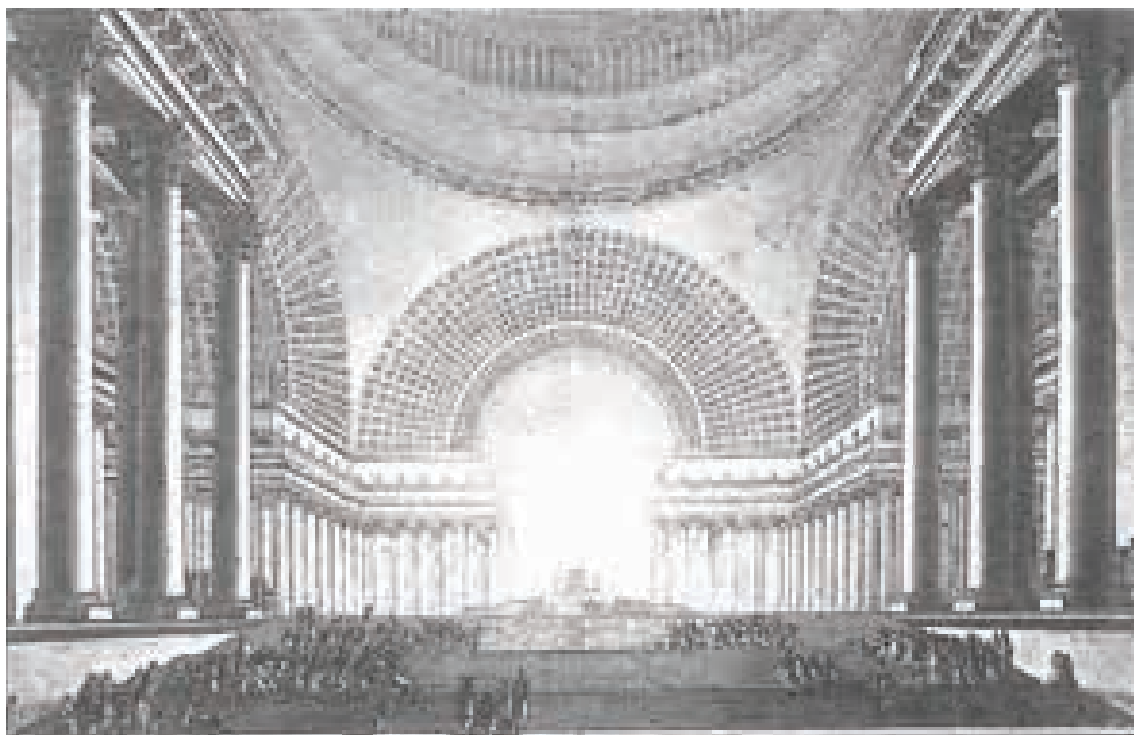


fig. 27, *Basilique ou Métropole*



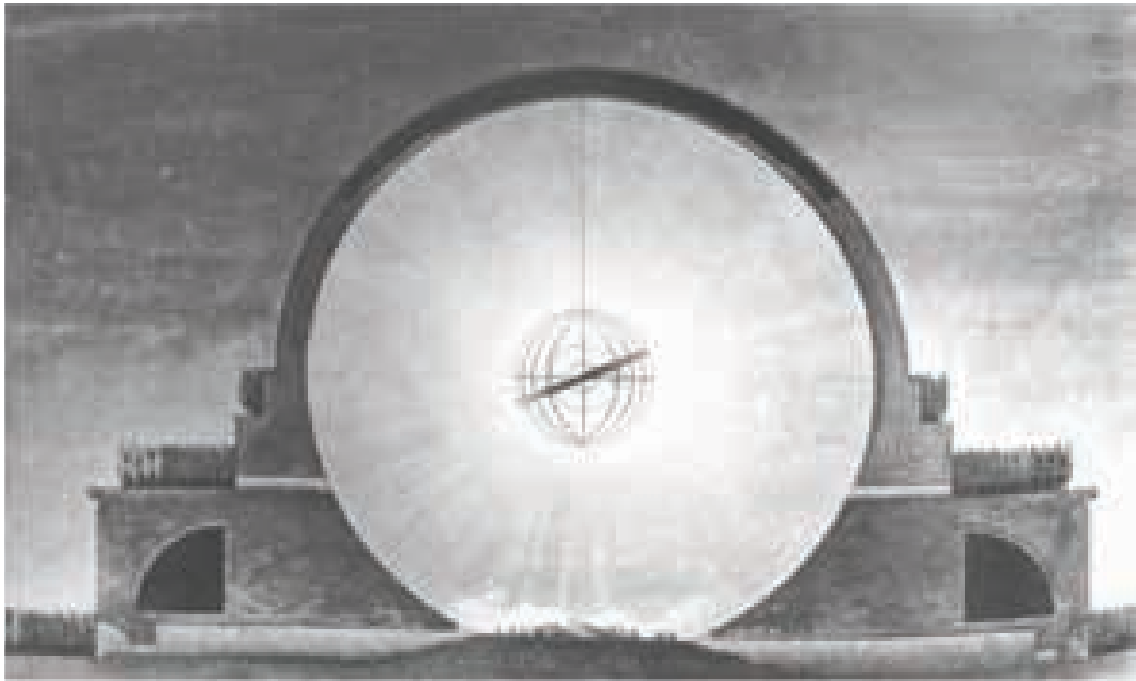


fig. 28, *Cénotaphe à Isaac Newton*, versione diurna

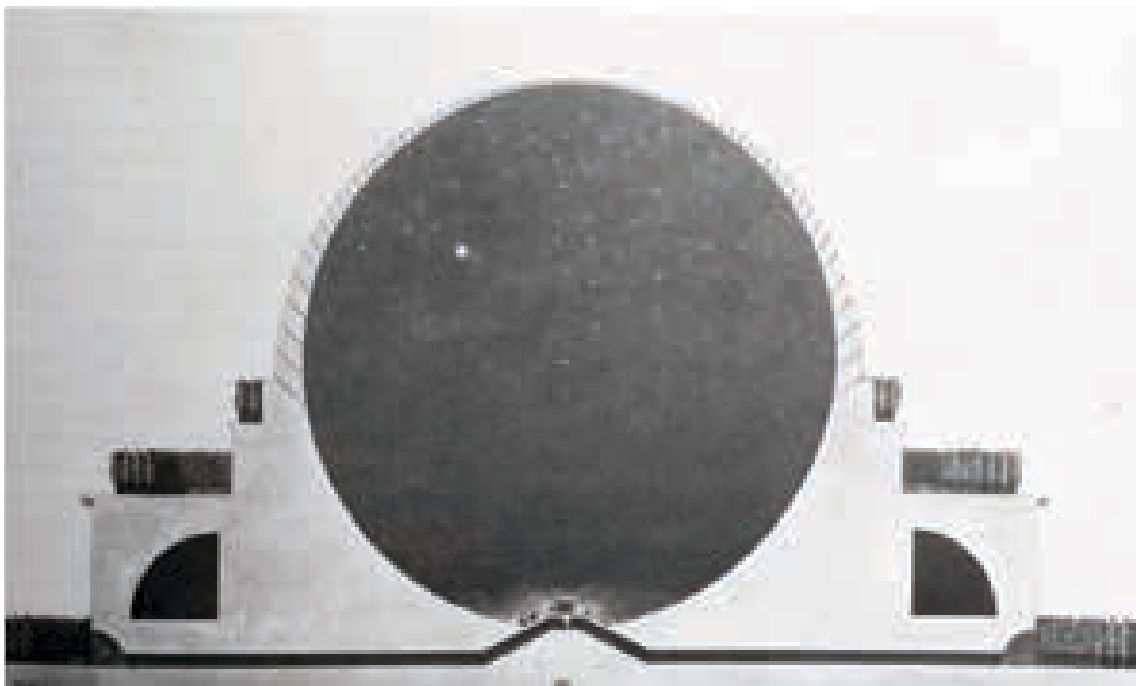


fig. 29, *Cénotaphe à Isaac Newton*, versione notturna

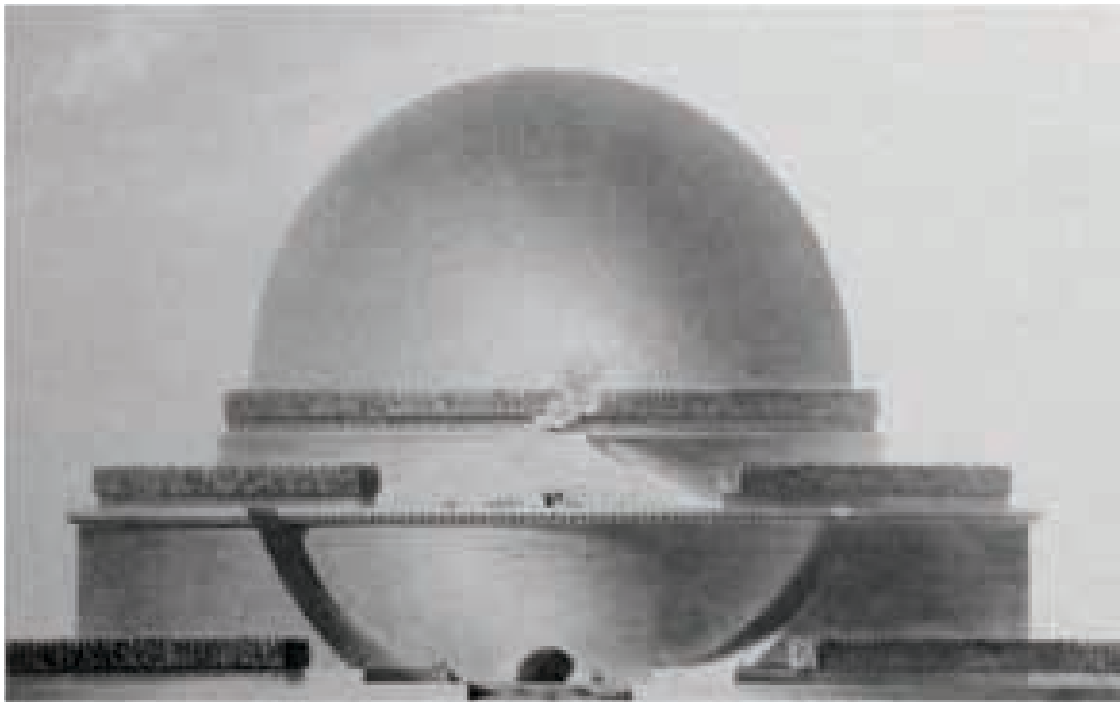


fig. 30, *Cénotaphe à Isaac Newton, esterno*

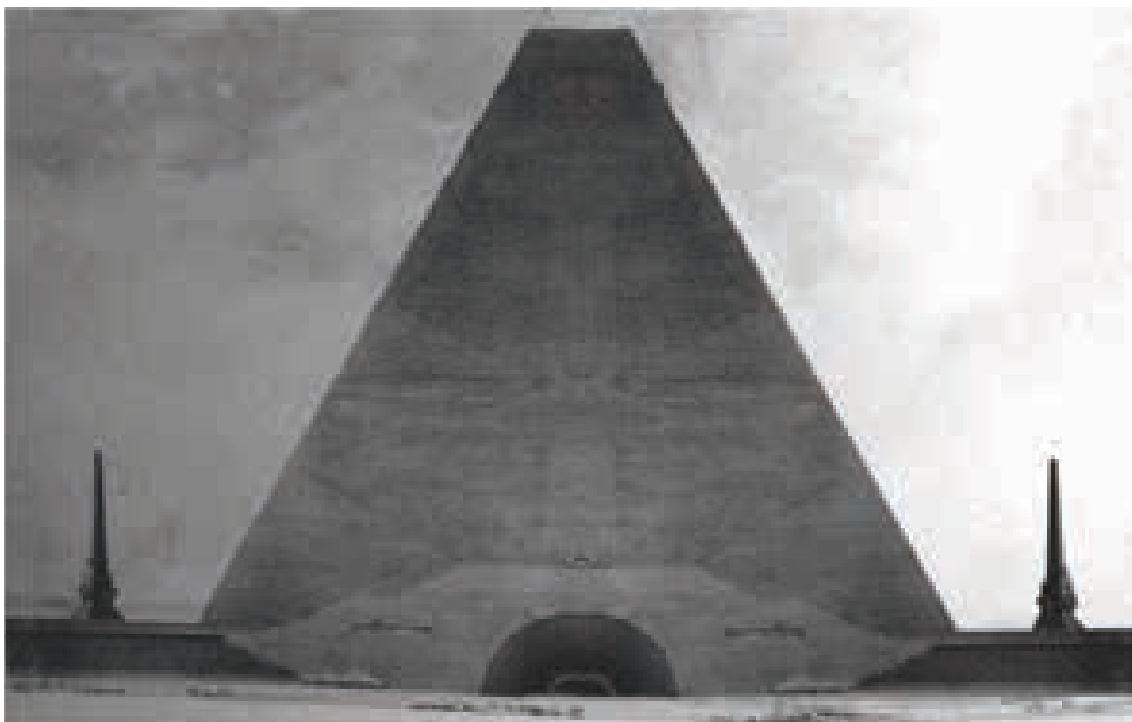


fig. 31, *Cénotaphe à Turenne*

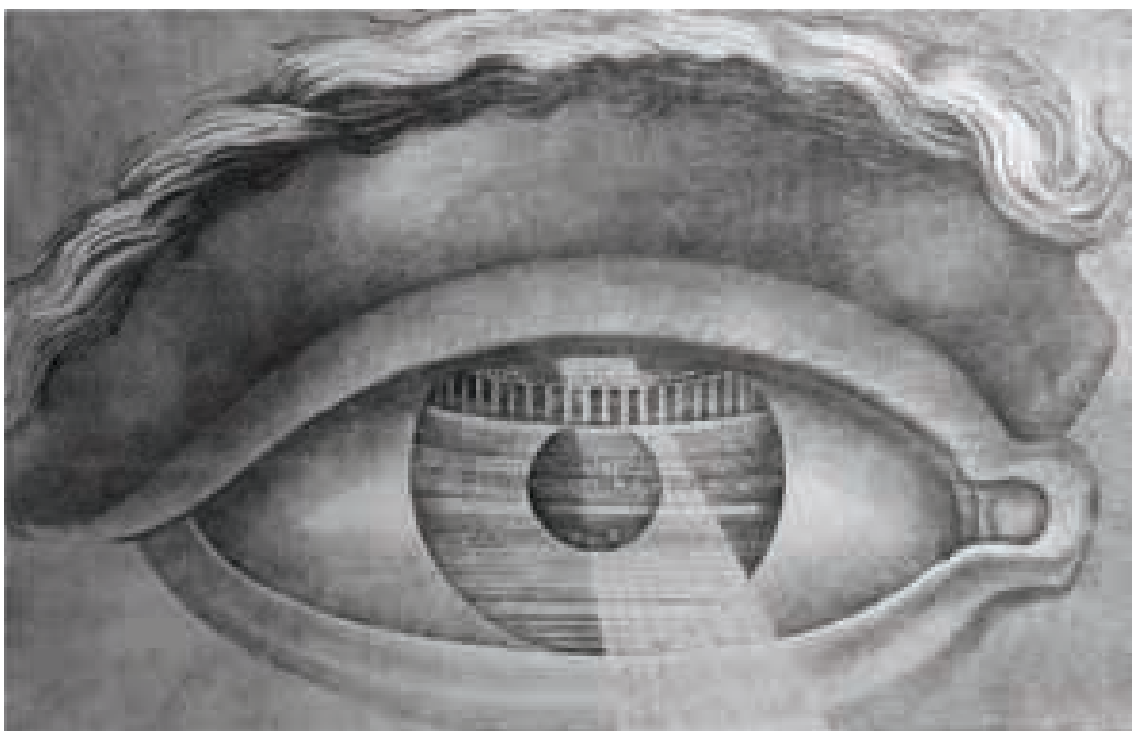


fig. 32, *Coup d'œil du théâtre de Besançon*, pl. 113



fig. 33, *Vue perspective de la salle de spectacle de Besançon*, pl. 117

<sup>3</sup> Tutte le immagini sono riprodotte a partire dall'edizione del 1804 di cui viene riportata la numerazione (pl.).



fig. 34, *Vue perspective du pont de la Loüe*, pl. 4



fig. 35, *Carte générale des environs de la Ville de Chaux*, pl. 14



fig. 36, *Vue perspective de la Ville de Chaux*, pl. 15



fig. 37, *Vue perspective du marché*, pl. 79



fig. 38, *Vue perspective d'une Forge à Canons*, pl. 125

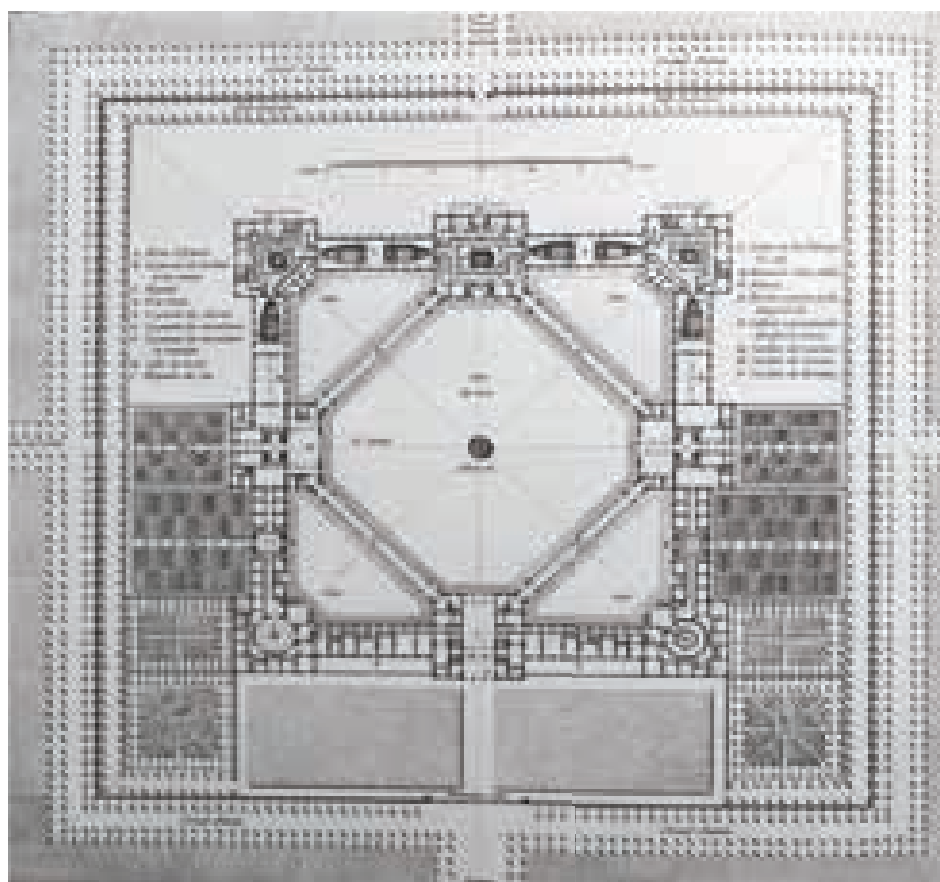


fig. 39, *Premier plan de la Saline de Chaux non exécuté*, pl. 12

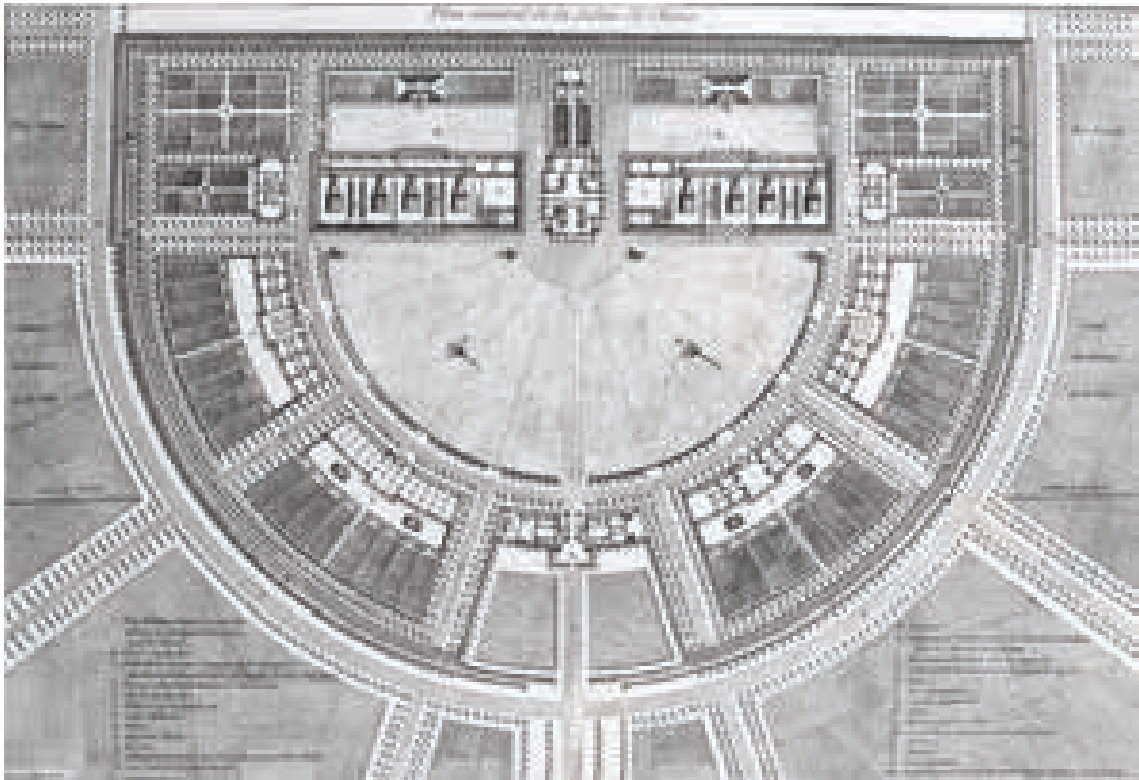


fig. 40, *Plan général de la Saline, tel qu'il est exécuté*, pl. 16



fig. 41, *Vue perspective de la maison du directeur*, pl. 60



fig. 42, *Élévation de la maison du directeur*, pl. 61



fig. 43, *Vue perspective de l'atelier des bucherons, gardes de la forêt*, pl. 102/1

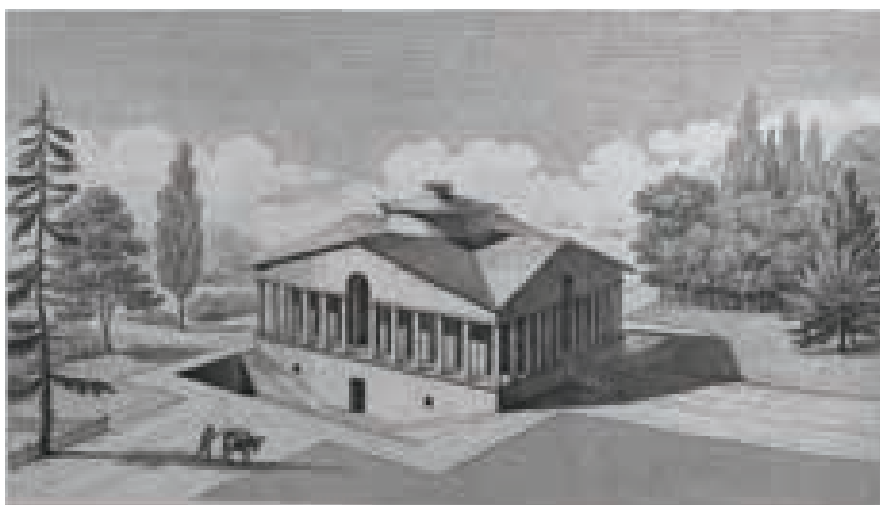


fig. 44, *Vue perspective de l'atelier des bucherons, gardes de la forêt*, pl. 102/2



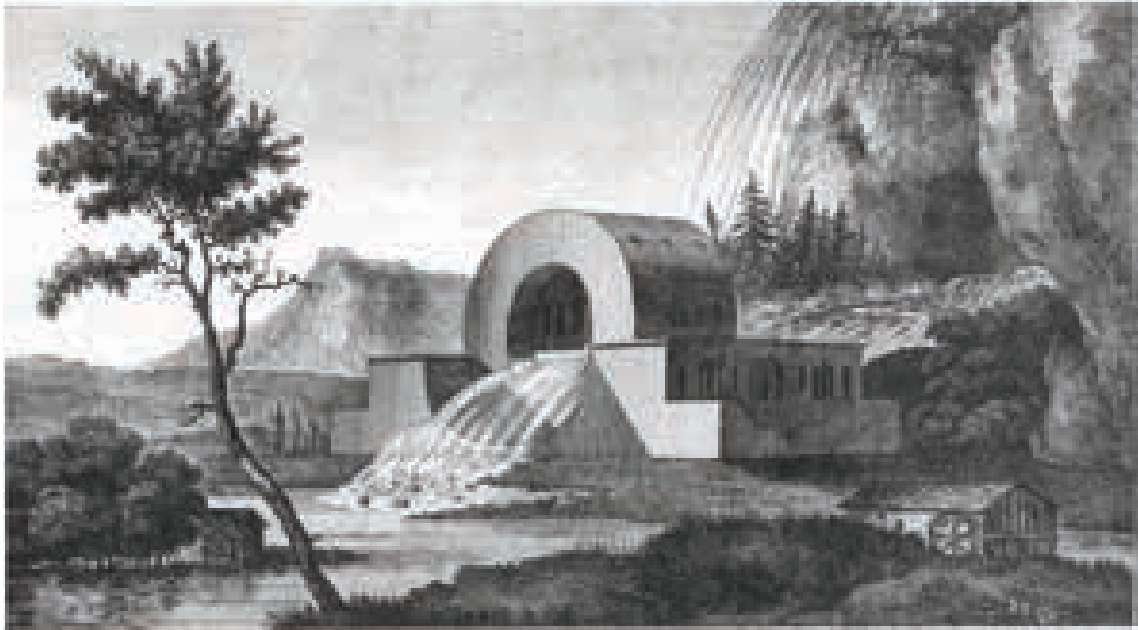


fig. 45, *Maison destinée aux Surveillants de la Source de la Loüe*, pl. 6

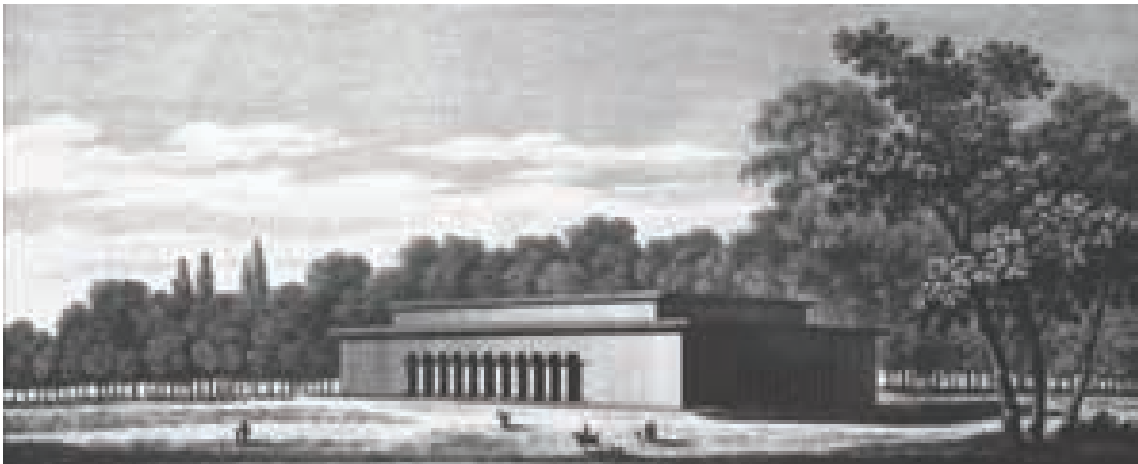


fig. 46, *Hospice*, pl. 11



fig. 47, *Bâtiment destiné à la fabrication des sels*, pl. 44



fig. 48, *Élévation perspective de l'Église de Chaux*, pl. 72



fig. 49, *Élévation du Cimetière de la ville de Chaux*, pl. 106

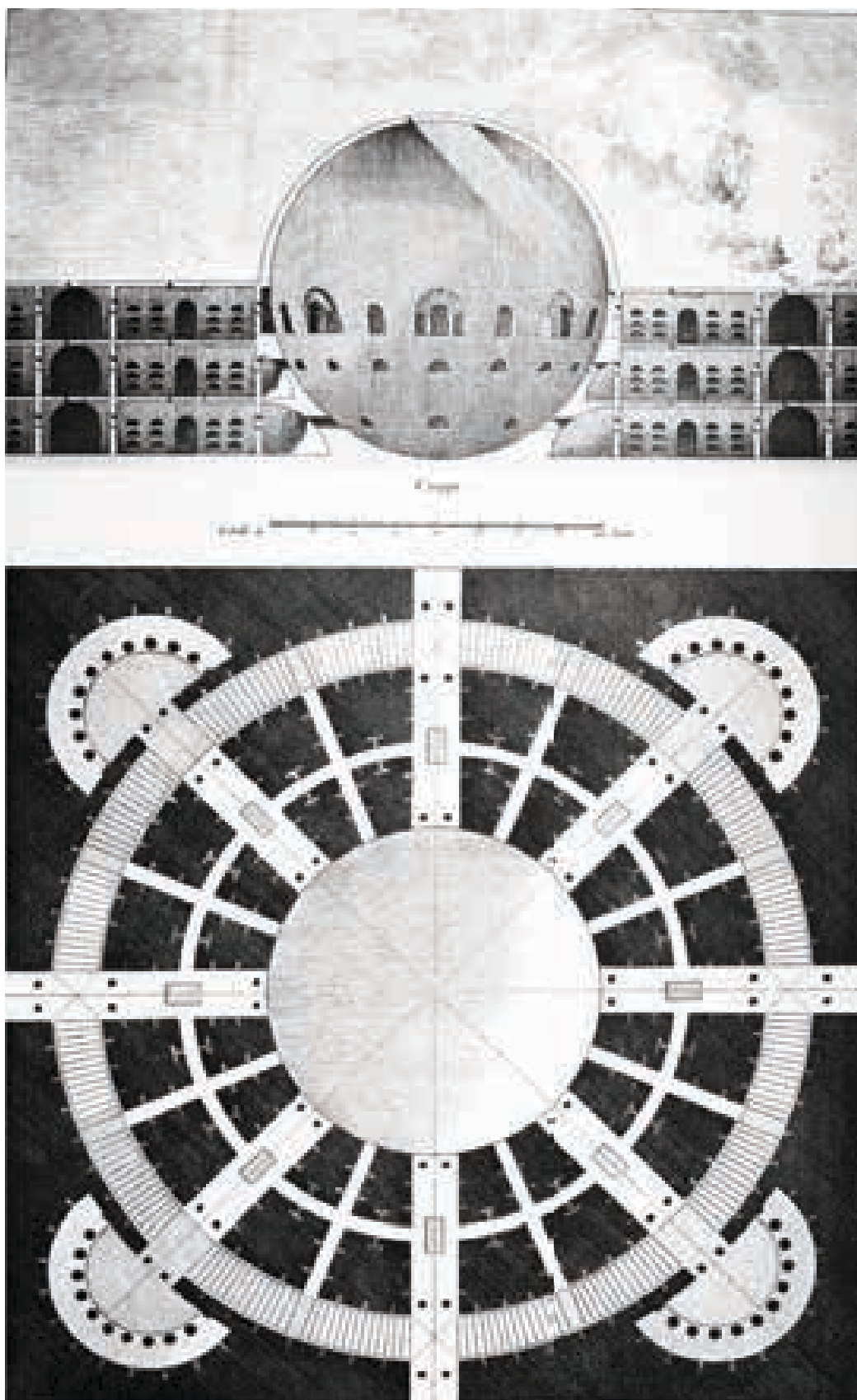


fig. 50, *Plan du Cimetière*, pl. 99

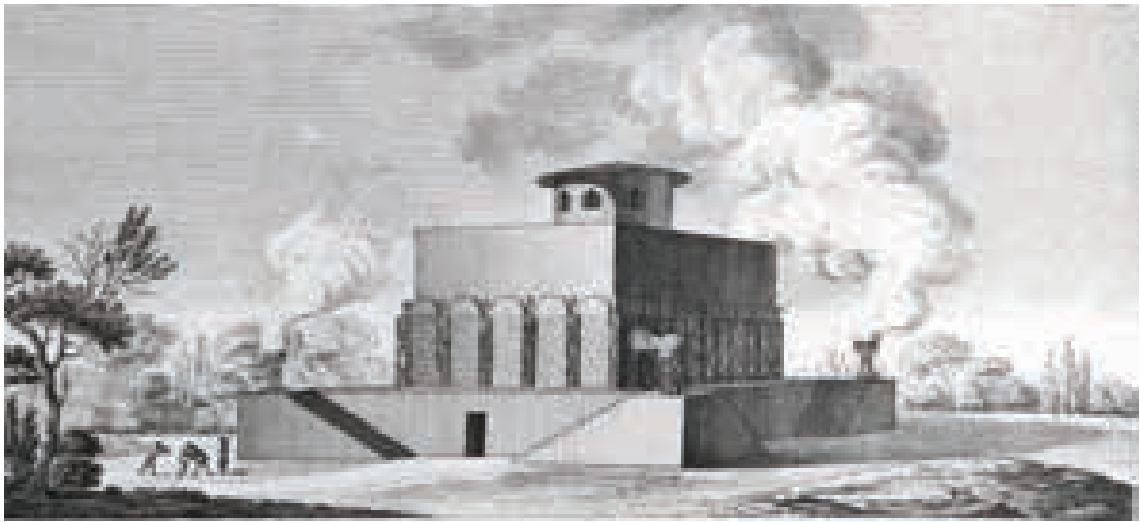


fig. 51, *Pacifère*, pl. 40

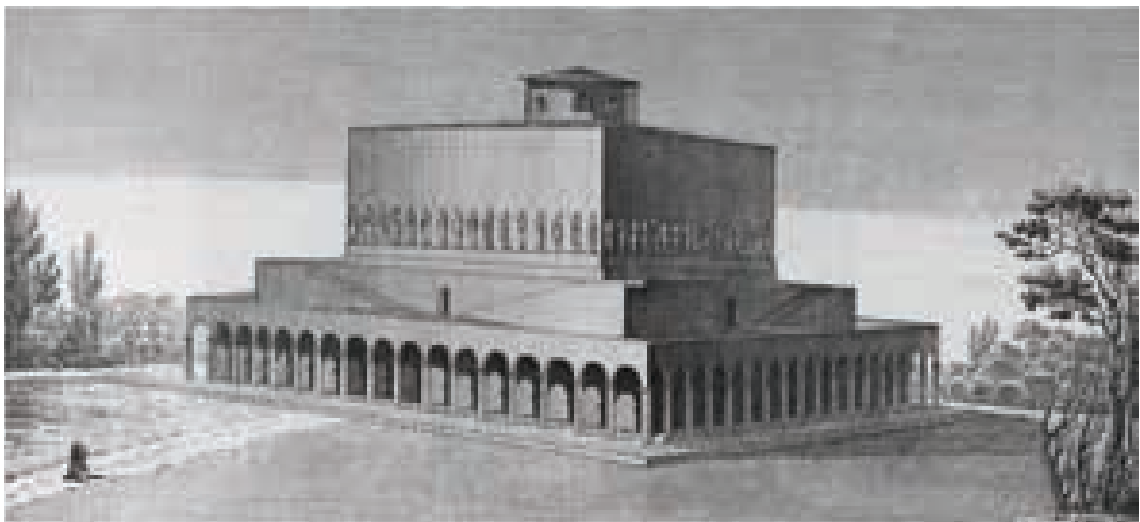


fig. 52, *Panarèthéon*, pl. 92



fig. 53, *Vue perspective de la maison de l'éducation*, pl. 107

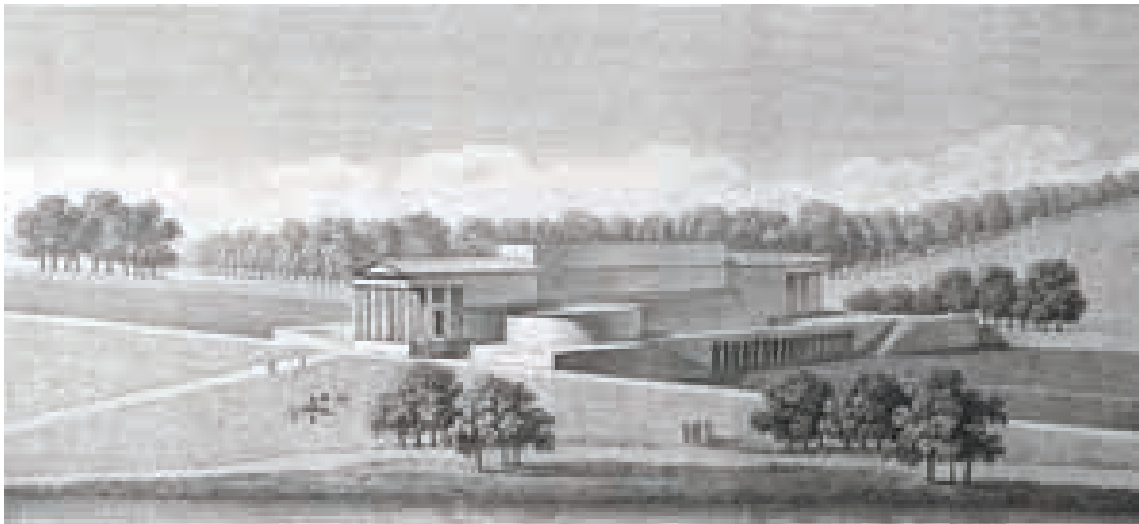


fig. 54, *Oikema*, pl. 103

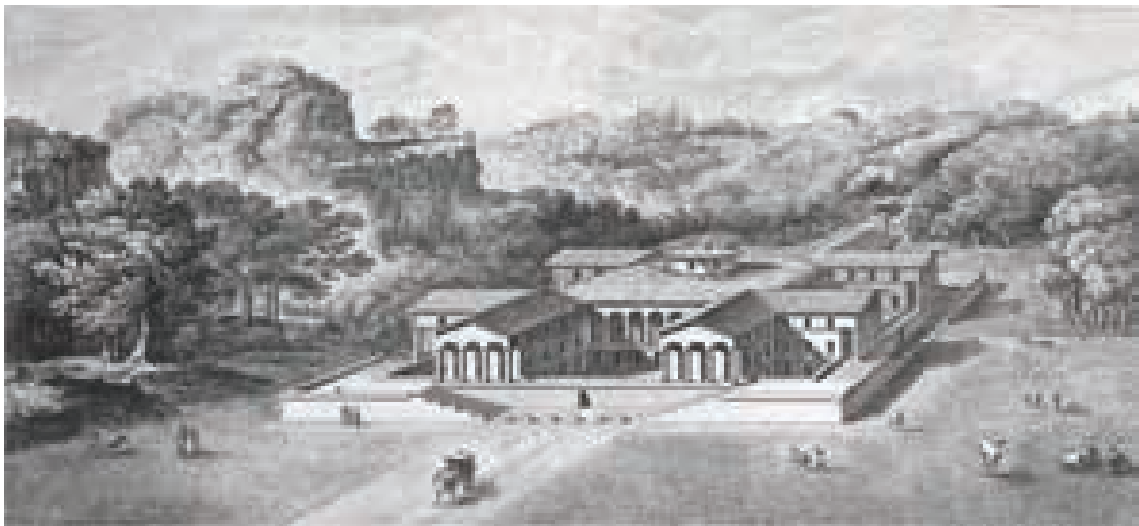


fig. 55, *Vue perspective de la Cénobie*, pl. 89



fig. 56, *Vue perspective des bains de Chaux*, pl. 82



# Bibliografia

## FONTI PRIMARIE

- Condillac, Étienne Bonnot de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Amsterdam, P. Mortier, 1746
- Id., *Traité des sensations*, Londres, 1754
- Condorcet, Jean-Nicolas de Caritat marquis de, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, 1794
- Fontenelle, Bernard de, *Poésies pastorales. Avec un Traité sur la nature de l'épigramme et une digression sur les anciens et les modernes*, Paris, Guérout, 1688
- Helvétius, Claude-Adrien, *De l'esprit*, Paris, Durand, 1758
- Holbach, Paul-Henri Thiry baron d', *Système de nature, ou des lois du monde physique et du monde moral; par le Baron d'Holbach. Nouvelle édition avec des notes et des corrections, par Diderot*, Paris, Étienne Ledoux, 1821 (1<sup>re</sup> éd. Londres, 1770)
- Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding* [1690], Oxford, Clarendon Press, 1975 (éd. fr. *Essai philosophique concernant l'entendement humain, où l'on montre quelle est l'étendue de nos connoissances certaines et la manière dont nous y parvenons, traduit de l'anglois de Mr. Locke, par Pierre Coste, sur la 4<sup>e</sup> édition, revue, corrigée et augmentée par l'auteur*, Amsterdam, H. Schelte, 1700)
- Rétif de la Bretonne, Nicolas Edme, *Les nuits de Paris ou le Spectateur-nocturne* [1793], Paris, Gallimard, 1986
- Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* [1761], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. II, 1964
- Id., *Émile ou de l'éducation* [1762], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. IV, 1969
- Id., *Les Confessions* [postume 1782-1789], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. I, 1959
- Id., *Les Réveries du promeneur solitaire* [posthume 1782], Paris, Librairie E. Gennequin Fils, 1869
- Saint-Pierre, Charles-Castel de, *Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe*, Utrecht, Schouten, 1713
- Turgot, Anne-Robert-Jacques, *Tableau philosophique des progrès successifs de l'esprit humain*, Paris, 1750
- Voltaire, *Candide* [1759], in *Romans et contes*, Paris, Flammarion, 1966

## 1. Rappresentazioni di città: *mémoires* e progetti di riforma

- Bentham, Jeremy, *Drought of a new plan for the organisation of the judicial establishment in France...*, London, 1790
- Id., *Le panoptique. Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection et nommément des maisons de force...*, Paris, Imprimerie nationale, 1791
- Coquéau, Claude-Philibert, *Mémoire sur la nécessité de transférer et reconstruire l'Hôtel-Dieu de Paris, suivi d'un projet de translation de cet hôpital, proposé par le sieur Poyet, architecte & contrôleur des bâtimens de la ville*, Paris, 1785

- Id., *Réflexions sur le projet d'éloigner du milieu de Paris les Tueries de Bestiaux & les Fonderies des Suifs*, Londres, 1788
- Damours, Louis, *Mémoire sur la nécessité et les moyens d'éloigner du milieu de Paris les tueries de bestiaux et les fonderies des suifs*, Paris, 1787
- Doublet, François, *Mémoire sur la nécessité d'établir une réforme dans les prisons et sur les moyens de l'opérer*, Paris, Méquignon l'aîné, 1791
- Dulaure, Jacques-Antoine, *Réclamation d'un citoyen contre la nouvelle enceinte de Paris, élevée par les Fermiers-généraux*, Paris, 1787
- Dussausoy, Maille, *Le Citoyen désintéressé ou Diverses idées patriotique, concernant quelques établissements et embellissements utiles à la ville de Paris, analogues aux travaux publics qui se font dans cette Capitale, lesquels peuvent être adaptés aux principales Villes du Royaume & de l'Europe*, Paris, chez Gueffier, 1767
- Genneté, Léopold de, *Purification de l'air croupissant dans les hôpitaux, les prisons, et les vaisseaux de mer, par le moyen d'un renouvellement continu de l'air pur et frais, qui en emportera aussi continuellement la mauvaise odeur & que d'infects que sont ces lieux, les rendra sains & habitables*, Nancy, Leclerc, 1767
- Géraud, Mathieu, *Essai sur la suppression des fosses d'aisances, et de toutes espèces de voiries*, Amsterdam-Paris, 1786
- Id., *Projet de décret à rendre sur l'organisation civile des médecins et des autres officiers de santé*, Paris, Pyre, 1791
- Guillaudé, Alexandre *Mémoire sur la réformation de la police en France* [1749], introduction et notes par Jean Seznec, Paris, Hermann, 1974
- Horne, Jacques de, *Mémoire sur quelques objets qui intéressent plus particulièrement la salubrité de la ville de Paris*, Paris, 1788
- Howard, John, *L'Etat des prisons, des hôpitaux et des maisons de force en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1775
- Iberty, François-Jacques Delannoy, *Observations générales sur les hôpitaux, suivies d'un projet d'hôpital par M. Iberty*, Londres, 1788
- Karamzin, Nikolaj Mihajlovi, *Voyage en France, 1789-1790 traduit du russe et annoté par A. Legrelle*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1867
- Kersaint, Armand Guy, *Discours sur les monuments publics, prononcé au Conseil du Département de Paris, le 15 décembre 1791 par Armand-Guy Kersaint, administrateur et député suppléant au Département de Paris*, Paris, 1792
- Lister, Martin, *An account of Paris at the close of the Seventeenth Century*, London, Jacob Thompson, 1699
- Lubersac de Livron, Charles-François abbé de, *Discours sur les monumens publics de tous les âges et de tous les peuples connus, suivi d'une Description de Monument projeté à la gloire de Louis XVI & de la France, terminé Par quelques Observations sur les principaux Monumens modernes de la ville de Paris, & plusieurs Projet de décoration & d'utilité publique pour cette Capitale*, Paris, Imprimerie Royale, 1775
- Maret, Hugues, *Mémoire sur l'usage où l'on est d'enterrer les morts dans les églises et dans l'enceinte des villes*, Dijon, 1773
- Mercier, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, Hambourg-Virchaux-Neufchâtel, S. Fauche, 1781-1782 (éd. Paris, Mercure de France, 1994)
- Id., *Parallèle de Paris et de Londres*, Paris, Didier Érudition, 1982



- Navier, Pierre-Toussaint, *Réflexions sur les dangers des exhumations précipitées et sur les abus des inhumations dans les églises*, Amsterdam, Morin, 1775
- Olivier, *Sépultures des anciens, où l'on démontre qu'elles étoient hors des villes; où l'on donne les moyens de revenir à l'ancien usage; & l'on expose les effets de la putréfaction, sur l'air & sur nous*, Marseille, chez Jean Mossy, 1771
- Panseron, Pierre, *Mémoire relatif à un plan de l'Hôtel-Dieu pour Paris*, Paris, chez l'auteur, 1773
- Parmentier, Antoine-Augustin, *Dissertation physique, chymique et économique, sur la nature et la salubrité des eaux de la Senne*, Paris, J.C. Clousier, 1775
- Patte, Pierre, *De la manière d'éclairer les rues d'une ville pendant la nuit...*, Amsterdam, 1966
- Id., *Mémoires qui intéressent particulièrement Paris*, Paris, A. Bertrand, 1800
- Perrot, Auguste-Pierre, *Dictionnaire de voirie*, Paris, 1782
- Petit, Antoine, *Mémoire sur la meilleur manière de construire un hôpital de malades*, Paris, L. Cellot, 1774
- Poncet de la Grave, Guillaume, *Projet des embellissements de la ville et faubourgs de Paris*, Paris, chez Duchesne, 1756
- Porée, Charles Gabriel, *Lettre sur la sépulture dans les églises*, Caen, J. Manoury, 1749
- Ronesse, Jacques-Hyppolite, *Vue sur la propreté des rues de Paris*, Paris, 1782
- Rouaud, *Voyage de Paris en 1782: journal d'un gentilhomme breton*, Vannes, Lafolye, 1900
- Tenon, Jacques, *Mémoires sur les hôpitaux de Paris*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1788
- Thiéry, Luc-Vincent, *Almanach du voyageur à Paris...*, Paris, chez Hardouin & Gattey, 1786
- Id., *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue et de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*, 1787
- Tournon, Antoine, *Moyens de rendre parfaitement propres les rues de Paris, ainsi que les Quais, Places, Cul-de-sacs, Ateliers, Cours, Allées, Manufactures, Halles & Boucheries, avec l'avantage de rétablir la salubrité dans cette Capitale, & de faire l'application de ces mêmes Moyens dans toutes les Villes, Bourgs & autres lieux du Royaume*, Paris, Lesclapart, 1789
- Valade, Jacques-François (éd.), *Mémoire sur les sépultures hors de ville, ou recueil des pièces concernant les cimetières de la ville de Versailles*, Paris, 1774
- Vicq d'Azir, Félix, *Essai sur les lieux et les dangers des sépultures. Traduit de l'italien; publié avec quelque changement, & précédé d'un Discours préliminaire...*, Paris, Didot, 1778
- Id., «Air», in *Encyclopédie méthodique. Médecine, par une société de médecins. Tome troisième*, Paris, chez Panckoucke, 1790
- Voltaire, *Ce qu'on ne fait pas et ce qu'on pourrait faire* [1742], in *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, t. 23, 1879
- Id., *Des embellissements de Paris* [1750], in *The complete works of Voltaire*, Oxford, The Voltaire Foundation, t. 31b, 1994
- Young, Arthur, *Travels during the years 1787, 1788 and 1789, Undertaken more particularly with a View of ascertaining the cultivation, wealth, resources, and national prosperity, of the Kingdom of France*, Dublin, Cros-Wogan, White, 1793

## 2. Letteratura utopica

- Ablancourt, Perrot Nicolas d', *Histoire véritable de Lucien traduite et continuée par Perrot D'Ablancourt*, in *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, vol. XIII, Amsterdam, Garnier, 1787
- Aubignac, abbé d', *Relation du Royaume de Coquetterie*, in *Voyages imaginaire, songes, visions, et romans cabalistiques*, cit., vol. XXVI, 1788
- Béthune, chevalier de, *Relation du monde de Mercure*, Genève, Barillot & Fils, 1750
- Fénelon, François de Salignac de la Mothe, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse par Feu Messire De Salignac etc. Nouvelle édition Enrichie de Figures en taille-douce et de Notes Historiques, Politiques et Morales*, Venise, chez Guillaume Zerletti, 1768 (1<sup>o</sup> éd. 1699)
- Foigny, Gabriel de, *Les aventures de Jacques Sadeur dans la découverte et les voyages de la Terre australe*, Paris, G. Cavelier, 1705
- Lassay, Armand-Léon de Madaillan de Lesparre marquis de, *Relation du royaume des Féliciens: peuples qui habitent dans les terres australes, dans laquelle il est traité de leur origine, de leur religion, de leur gouvernement, de leurs mœurs et de leurs coutumes* [1727], in *Recueil des différentes choses*, Lausanne, Marc-Mic. Bousquet, 1756
- Martigny, *Le voyage d'Alcimédon ou le naufrage qui conduit au port*, Amsterdam, 1751
- Mercier, Louis-Sébastien, *L'an deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais*, Londres, 1771 (éd. Bordeaux, Ducros, 1971)
- More, Thomas, *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicæ statu, deque nova insula Utopia*, Louvain, Thierry Martens, 1516
- Id., *Idée d'une république heureuse ou l'Utopie de Thomas More...*, traduite en français par M. Guedeville, Amsterdam, François Honoré, 1730 (ed. it. *L'utopia o la migliore forma di repubblica. A cura di Tommaso Fiore*, Roma-Bari, Laterza, 2006)
- Morelly, Étienne Gabriel, *Code de la nature, ou Le véritable esprit des lois*, Part-tout, chez le vrai sage, 1755
- Moutonnet de Clairfons, Julien-Jean-Jacques, *Les îles fortunées, ou les aventures de Bathylle et de Cléobule*, Paris, Le Boucher, 1778
- Platone, *La Repubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1997
- Terrasson, Jean, *Séthos, histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Égypte*, Paris, 1732
- Tyssot de Patot, Simon, *Voyage et aventures de Jacques Massé*, Bordeaux, chez Jacques l'aveugle, 1710
- Villeneuve, Daniel Jost de, *Le voyageur philosophe dans un pais inconnu aux habitants de la Terre*, Amsterdam, 1761

## 3. Riflessioni sull'arte e teorie architettoniche

- André, Yves-Marie, *Essa sur le beau, où l'on examine en quoi consiste précisément le beau dans le physique, dans le moral, dans les ouvrages d'esprit et dans la musique*, Paris, H.-L. Guérin & J. Guérin, 1741
- Batteux, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746
- Blondel, Jacques-François, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et*

- construction des bâtiments: contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, Paris, 1771-1776
- Blondel, Jean-François, *Architecture françoise, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1752-1756
- Boffrand, Germain, *De architectura liber, in quo continentur generalia hujus artis principia, nec non ichnographiæ, ortographiæ et scenographiæ quorundam ædificiorum, quæ fuere constructa, tum in Gallia, tum in Regionibus Extraneis*, Paris, G. Cavelier, 1745 (éd. fr. *Livres d'architecture contenant les principes généraux de cet art*, Paris, 1745)
- Boileau, Nicolas, *Œuvres du Sieur D\*\*\* avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du Grec de Longin*, Paris, chez Denys Thierry, 1674
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, R. and J. Dodsley, 1757 (éd. fr. *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du Beau & du Sublime, précédées d'une dissertation sur le goût, Traduites de l'Anglois de M. Burke, par l'abbé Des François*, Londres, vendu à Paris chez Hochereau, 1765)
- Diderot, Denis, «Beau», in *Œuvres complètes*, t. VI, *Encyclopédie II (Lettres B-C)*, Paris, Hermann, 1976
- Id., *Salon de 1765. Essai sur la peinture* [in *Correspondance littéraire, philosophique et artistique*, 1765], in *Œuvres complètes*, op. cit., t. XIV, 1984
- Laugier, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Paris, chez Duchesne, 1753
- Le Clerc, Sébastien, *Traité d'architecture, avec des remarques et des observations très utiles pour les jeunes gens qui veulent s'appliquer à cet bel art*, Paris, 1714
- Le Roy, David, *Observations sur les édifices des anciens peuples, précédées des réflexions préliminaires sur la Critique des Ruines de la Grèce, publiées dans un ouvrage anglais, intitulé «les Antiquités d'Athènes», et suivi de recherches sur les mesures anciennes*, Amsterdam, 1767
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat baron de, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* [1757], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, 1951
- Patte, Pierre, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV. Procédés d'un Tableau du progrès des Arts & des Sciences sous ce Regne, ainsi que d'une Description des Honneurs & des Monumens de gloire accordés aux grands Hommes, tant chez les Anciens que chez les Modernes; & suivis d'un choix des principaux Projets qui ont été proposés pour placer la Statue du Roi dans les différens quartiers de Paris*, Paris, chez Desaint-Saillant, 1765
- Id., *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris, chez Roset, 1769
- Id., *Essai sur l'architecture théâtrale. Ou De l'Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique & de l'Acoustique. Avec un Examen des principaux Théâtres de l'Europe, & une Analyse des écrits les plus importants sur cette matière. Par M. Patte, Architecte de S.A.S. Mgr. le Prince Palatin, Duc régnant de Deux-Ponts*, Paris, chez Moutard, 1782
- Perrault, Claude, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures*, Paris, J.-B. Coignard, 1673
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome, «Barrières», in *Encyclopédie méthodique. Architecture. Tome premier*, Paris, chez Panckoucke, 1788
- Voltaire, «Beau, Beauté», in Id., *Dictionnaire philosophique* [1764 ], Paris, Imprimerie nationale éditions, 1994
- Id., «Goût», in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une*

#### 4. Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux

*Architettura. Saggio sull'arte. Introduzione di Aldo Rossi*, Padova, Marsilio, 1967

*Architecture: Essai sur l'art. Textes réunis et présentés par Jean Marie Pérouse de Montclos*, Paris, Hermann, 1968

Ledoux, Claude-Nicolas, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, chez l'auteur, 1804

Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *L'architecture visionnaire et néoclassique. Étienne Louis Boullée*, Paris, Hermann, 1993

Rosenau, Helen (ed.), *Boullée's treatise on architecture*, London, Alec Tiranti, 1953

Id., *Boullée and Visionary Architecture including Boullée's «Architecture, Essay on Art»*, London, Academy Editions – New York, Harmony Books, 1976

### LETTERATURA CRITICA

#### 1. La città moderna

AA.VV., *La Ville au XVIII<sup>e</sup> siècle. Colloque d'Aix-en-Provence (19 avril-1<sup>er</sup> mai 1973)*, Aix-en-Provence, Édisud, 1975

Alan, Williams, *The Police of Paris. 1718-1789*, London, Baton-Rouge, 1979

Aubin, Michel, *Histoire et dictionnaire de la police du moyen âge à nos jours*, Paris, Robert Laffont, 2005

Backouche, Isabelle, *La trace du fleuve: la Seine et Paris, 1750-1850*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2000

Bardet, Jean-Pierre – Bouvier, Jean – Perrot, Jean-Claude – Roche, Daniel – Roncayolo, Marcel, «Une nouvelle histoire des villes», *Annales E.S.C.*, 1977, pp. 1237-1254

Barles, Sabine, *La ville délétère: médecins et ingénieurs dans l'espace urbain. XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 1999

Bédarida, François, «The Growth of Urban History in France: Some Methodological Trends», *The Study of Urban History*, 1968, pp. 47-65

Belhoste, Bruno, *Paris savant des Lumières. Parcours et rencontres au temps des Lumières*, Paris, Armand Colin, 2011

Bosisio, Paolo (ed.), *Lo spettacolo e la Rivoluzione*, Roma, Bulzoni Editore, 1989

Bottin, Jacques – Calabi, Donatella (dir.), *Les étrangers dans la ville: minorités et espace urbain du bas Moyen Âge à l'époque moderne*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999

Bouchary, Jean, *L'eau à Paris à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. La Compagnie des eaux de Paris et l'entreprise de l'Yvette*, Paris, Marcel Rivière, 1946

Boudriot, Pierre-Denis, «Essai sur l'ordure en milieu urbain à l'époque pré-industrielle. Boues, immondices et gadoue à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Histoire, économie et société*, n. 4, 1986, pp.515-

- Boutier, Jean, *Les plans de Paris: des origines (1493) à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude cartographique et catalogue collectif*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002
- Brambilla, Elena, «La medicina del Settecento: dal monopolio dogmatico alla professione scientifica», in *Storia d'Italia. Annali*, vol. 7, *Malattia e medicina*, 1984, pp. 129-133
- Brian, Éric, *La mesure de l'État. Administrateur et géomètres au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1994
- Burstin, Haim, *Une révolution à l'œuvre: le faubourg Saint-Marcel. 1789-1794*, Seyssel, Champ Vallon, 2005
- Carbonnier, Youri, «La monarchie et l'urbanisme parisien au siècle des Lumières. Grands projets et faiblesse du pouvoir», *Histoire urbaine*, n. 24, 2009, pp. 33-36
- Chagniot, Jean, *Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette 1988
- Chaunu, Pierre, *La mort à Paris. 16<sup>e</sup>, 17<sup>e</sup>, 18<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1978
- Cheminade, Christian, «Architecture et médecine à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle: la ventilation des hôpitaux, de l'Encyclopédie au débat sur l'Hôtel-Dieu de Paris», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 14, 1993, pp. 85-109
- Colin, Céline, «Pratiques et réalités d'un quartier de police à Paris dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle: l'espace Saint-Eustache et le commissaire Pierre Régnard le Jeune (1712-1751)», *Les Quartiers de Paris du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, *Cahiers du CREPIF*, n. 38, mars 1992, pp. 119-130
- Corbin, Alain, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982
- Cunnigam, Andrew – French, Robert (ed.), *The Medical Enlightenment of the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990
- D'Agostino, Guido, «Città e monarchie nazionali nell'Europa moderna», in Rossi, Pietro (a cura di), *Modelli di città. Struttura e funzioni politiche*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 395-418
- Daumard, Adeline – Furet, François, *Structures et relations sociales à Paris au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Colin, 1961
- Deming, Mark K., *La Halle aux blés de Paris. Cheval de Troie de l'abondance dans la capitale des Lumières*, Bruxelles, Archives d'Architecture moderne, 1984
- Denis, Vincent – Milliot, Vincent, «Police et identification dans la France de Lumières», *Genèses*, n.54, 2004, pp. 4-27
- Descimon, Robert – Nagle, Jean, «Les quartiers de Paris du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle. Évolution d'un espace plurifonctionnel», *Annales E.S.C.*, n. 5, 1979, pp. 956-983
- De Seta, Cesare, *La città europea dal XV al XX secolo: origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea*, Milano, Rizzoli, 1996
- Id., *Ritratti di città, dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2011
- Discipliner la ville. L'émergence des savoirs urbains*, numero speciale della *Revue des sciences humaines*, n. 12, 2005
- Dupâquier, Jacques (dir.), *Histoire de la population française. De la Renaissance à 1789*, Paris, PUF, 1988
- Ehrard, Jean, «Opinions médicales en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. La peste et l'idée de contagion», *Annales E.S.C.*, n. 12, 1957, pp. 49-59

- Id., «La ville dans l'Encyclopédie: ville fermée, ville ouverte?», in AA.VV., *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté de Lettres, 1979, pp. 31-39
- Id. – Viallaneix, Paul (dir.), *Les fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, Paris, Société des Études Robespierriennes, 1977
- Emsley, Clive (ed.), *Theories and Origins of the modern Police*, Farnham, Ashgate, 2011
- Etlin, Richard, «L'air dans l'urbanisme des Lumières», *Dix-huitième siècle*, n. 9, 1977, pp. 123-134
- Farge, Arlette, *Le vol d'aliments à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle: délinquance et criminalité*, Paris, Plon, 1974
- Id., *Vivre dans la rue à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1979
- Id., *La vie fragile: violence, pouvoir et solidarités à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1986
- Id. - Revel, Jacques, *Logiques de la foule: l'affaire des enlèvements d'enfants, Paris, 1750*, Paris, Hachette, 1988
- Fortier, Bruno, *La politique de l'espace parisien à la fin de l'Ancien Régime*, Paris, CORDA, 1975
- Id., «La maîtrise de l'eau», *Dix-huitième siècle*, n. 9, 1977, pp. 193-202
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961
- Id., *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975
- Id., *Sécurité, territoire, population. Cours au collège de France 1977-1978*, Paris, Gallimard-Seuil, 2004
- Fourcaut, Annie (dir.), *La ville divisée: les ségrégations urbaines en question. France XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Acte du colloque de Fontenay-Saint Cloud, 27-28 janvier 1994*, Grâne, Créaphis, 1996
- Garrioch, David, «The people of Paris and their Police in Eighteenth Century: reflections on the introduction of a 'modern' police force», *European History Quarterly*, vol. 24, 1994, pp. 511-535
- Id., «House names, shops signs and social organisation in Western European cities 1500-1900», *Urban History*, avril 1994, pp. 20-48
- Gillispie, Charles Coulston, *Science and Policy in France at the End of the Old Regime*, Princeton, Princeton University Press, 1980
- Goldin, Grace - Thomson, John D., *The Hospital: A Social and Architectural History*, New Haven, Yale University Press, 1975
- Greenbaum, Louis S., «'Measure of Civilisation': The Hospital Thought of Jacques Tenon on the Eve of the French Revolution», *Bulletin of the History of Medicine*, n. 49, 1975, pp. 43-56
- Gruber, Alain, *Les Grandes Fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI 1763-1790*, Genève, Droz, 1972
- Guillerme, Jacques, «Le malsain et l'économie de la nature», *Dix-huitième siècle*, n. 9, 1977, pp. 61-72
- Hamez, Grégory – Tabeaud, Martine, «Du cimetière des Innocents au Forum des Halles. La marginalité au cœur de la ville», in Robert, Jean-Louis – Tsikounas, Myriam (dir.), *Les Halles. Images d'un quartier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, pp. 17-36
- Hartmann, Pierre (dir.), *L'individu et la ville dans la littérature française des Lumières. Actes du Colloque de Strasbourg (décembre 1994)*, Strasbourg, Presse Universitaire de Strasbourg, 1996
- Ignatieff, Michael, *A Just Measure of Pain, the Penitentiary in the Industrial Revolution. 1750-1850*, New-York, 1978

- Jonard, Norber, «Du dégoût des odeurs. Note sur la révolution olfactive au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Studi settecenteschi*, n. 15, 1995, pp. 235-254
- Jones, Colin, *Charitable Imperative. Hospital and Nursing in Ancien Regime and Revolutionary France*, London, Routledge, 1989
- Id., «Jacques Necker and the Reform of Paris Hospital at the Eve of the French Revolution», *Clio medica*, n. 19, 1984, pp. 216-230
- Kaplan, Steven L., *The Famine Plot Persuasion in Eighteenth-Century France*, Philadelphia, American philosophical Society, 1982
- Kok Escalle, Marie-Christine (dir.), *Paris: de l'image à la mémoire: représentations artistiques, littéraires, socio-politiques*, Amsterdam, Rodopi, 1997
- Lepetit, Bernard, *Les villes dans la France moderne (1740-1840)*, Paris, Albin Michel, 1988
- Id., «L'évolution de la notion de ville d'après les tableaux et descriptions géographiques de la France (1650-1859)», *Urbi*, n. 2, 1979, pp. 94-108
- Id., «Città», in Ferrone, Vincenzo – Roche, Daniel (ed.), *L'Illuminismo. Dizionario storico*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 361-369
- Le Roy Ladurie, Emmanuel, *La ville classique de la Renaissance aux Révolutions*, Paris, Seuil, 1981
- Lilti, Antoine, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2005
- Mallet, Françoise, «Le Quartier des Halles de Paris. Étude d'un héritage millénaire. Observations sur l'évolution des fonctions urbaines», *Annales de Géographie*, t. 76, n. 413, 1967, pp. 1-28
- Martineau, Jean, *Les Halles de Paris des origines à 1789. Évolution matérielle, juridique et économique*, Paris, Éditions Montchrestien, 1960
- Milliot, Vincent, «La surveillance des migrants et des lieux d'accueil à Paris du XVI<sup>e</sup> siècle aux années 1830», in Roche, Daniel (éd.), *La ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVII<sup>e</sup> siècle – début XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Fayard, 2000, pp. 21-76
- Muchembled, Robert, *L'invention de l'homme moderne. Sensibilité, mœurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1988
- Mumford, Lewis, *The City in History: its origins, its transformations, and its prospectus*, New York, Harcourt, Brace and World, 1961
- Napoli, Paolo, *Naissance de la police moderne: pouvoir, normes, société*, Paris, Éd. la Découverte, 2003
- Ozouf, Mona, «Le cortège et la ville: les itinéraires parisiens dans les fêtes révolutionnaires», *Annales. E.S.C.*, vol. 5, n. 26, 1971, pp. 899-916
- Id., *La fête révolutionnaire: 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976
- Parker, Harold T., «French Administrators and French Scientist during the Old Regime and the Early Years of the Revolution», in Herr, Richard – Parker, Harold T. (ed.), *Ideas in History*, Durham, Duke University Press, 1965, pp. 85-109
- Perrot, Jean-Claude, *Genèse d'une ville moderne. Caen au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1975
- Perrot, Michelle (éd.), *L'impossible prison: Recherches sur le système pénitentiaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1980
- Piasenza, Paolo, *Polizia e città. Strategie d'ordine, conflitti e rivolte a Parigi tra Sei e Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1990

- Id., «Juges, lieutenant de police et bourgeois à Paris au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles», *Annales E.S.C.*, n. 5, sept.-oct. 1990, pp. 1189-1216
- Id., «Opinion publique, identité des institutions, absolutisme. Le problème de la légalité à Paris entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle», *Revue historique*, CCXC/1, n. 587, juillet-sept. 1993, pp. 97-142
- Pouliquen, Yves, *Félix Vicq d'Azir. Les Lumières et la Révolution*, Paris, O. Jacob, 2009
- Pronteau, Jeanne, *Les Numérotage des maisons de Paris du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1966
- Rabreau, Daniel, «L'architecture et la fête», in Bordes, Philippe – Michel, Régis (dir.), *Aux Armes & aux Arts. Les Arts de la Révolution. 1789-1799*, Paris, Édition Adam Biro, 1988
- Ray, Roselyne, «Anamorphoses d'Hippocrate au XVIII<sup>e</sup> siècle», in Gourevitch, Danielle (éd.), *Maladies et maladies*, Genève, Droz, 1992, pp. 257-276
- Robert, Jean-Louis – Tsikounas, Myriam (dir.), *Les Halles. Images d'un quartier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004
- Roche, Daniel, *Le Siècle des Lumières en province: académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1978
- Id., «Urban History in France: achievements, tendencies and objectives», *Urban History*, n. 7, 1980, pp. 12-22
- Id., *Le peuple de Paris: essai sur la culture populaire au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1981
- Id., «Lumières et lumière, l'éclairage urbain au XVIII<sup>e</sup> siècle, sensibilité et culture matérielle», in *Citadins, techniques et espaces urbain du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Actes du colloque École Normale Supérieure-Cité des Sciences et de l'Industrie*, Paris, L'Harmattan, 1994
- Id. (éd.), *La ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVII<sup>e</sup> siècle – début XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Fayard, 2000
- Id. - Charle, Christophe (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes. XVIII<sup>e</sup>-Xx<sup>e</sup> siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002
- Rosen, George, *From Medical Police to Social Medicine. Essays on the History of the Health Care*, New York, Science History Publications, 1974
- Rouleau, Bernard, *Village et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain*, Paris, Seuil, 1985
- Id., *Le tracé des rues de Paris*, Paris, Presses du C.N.R.S., 1988
- Roy, Jean-Michel, «Les marchés alimentaires parisiens et l'espace urbain du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle», *Histoire, économie et société*, n. 4, 1998, pp. 693-710
- Saddy, Pierre, «Le cycle des immondices», *Dix-huitième siècle*, n. 9, 1977, pp. 203-214
- Sciences et villes-mondes, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, numero speciale della *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n. 55, 2008
- Thibaut-Payen, Jacqueline, *Les morts, l'Église et l'État. Recherches d'histoire administrative sur la sépultures et les cimetières dans le ressort du Parlement de Paris au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, F. Lanore, 1977
- Tomasi, Grazia, *Per salvare i viventi. Le origini settecentesche del cimitero extraurbano*, Bologna, Il Mulino, 2001
- Turcot, Laurent, *Le promeneur à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2007
- Van Damne, Stéphane, *Paris, capitale philosophique: de la Fronde à la Révolution*, Paris, Odil



Jacob, 2005

Wittman, Richard, «Politique et publications sur Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Histoire urbaine*, n. 24, 2009, pp. 9-32

## **2. Storia dell'architettura e della teoria architettonica**

AA.VV., *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1986

Argan, Giulio Carlo, *L'Europa delle capitali. 1600-1700*, Milano, Skira, 2004

Bandiera, John D., «The city of the dead: French Eighteenth-Century designs for funerary complexes», *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, vol. 51, pp. 25-32

Baridon, Michel, *Jardins de Versailles*, Versailles-Arles, Actes Sud, 2001

Id., *Naissance et renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud, 2006

Barroero, Liliana, *Le arti e i Lumi: pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Torino, Einaudi, 2011

Batchelor, Peter, «The Origins of the Garden City Concept of Urban Form», *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 28, n. 3, oct. 1969, pp. 184-200

Benevolo, Leonardo, *Le città nella storia d'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1993

Bergdoll, Barry, *European architecture. 1750-1890*, Oxford, Oxford University Press, 2000

Bergeron, Louis (dir.), *Paris. Genèse d'un paysage*, Paris, Picard, 1989

Blunt, Anthony, *Art and Architecture in France. 1500 – 1700*, London, Penguin Books, 1957

Boime, Albert, *Art in the Age of Revolution. 1750-1800*, Chicago, University of Chicago Press, 1987

Bordes, Philippe – Michel, Régis (a cura di), *Aux Armes & aux Arts. Les Arts de la Révolution. 1789-1799*, Paris, Éditions Adam Biro, 1988

Boudon, Françoise – Chastel, André – Couzy, Hélène – Hamon, Françoise (éd.), *Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles à Paris*, Paris, Éd. C.N.R.S., 1977

Braham, Allan, *The Architecture of the French Enlightenment*, London, Thames & Hudson, 1980

Brunel, George (éd.), *Piranèse et les Français. Colloque tenu à la Villa Médicis, 12-14 mai 1976*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1978

Cantarutti, Giulia – Ferrari, Stefano (a cura di), *Paesaggi europei del neoclassicismo*, Bologna, Il Mulino, 2007

Cleary, Richard L., *The place royale and urban design in the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999

Chastel, André (dir.), «L'aménagement du marché central de Paris, de la 'Réformation des Halles' du XVI<sup>e</sup> siècle à celle du XIX<sup>e</sup>», *Bulletin monumental*, n. 127, 1969, pp. 7-26; pp. 70-106

Id., *L'art français. Vol. IV. Le temps de l'éloquence (1775-1825)*, Paris, Flammarion, 1996

Chatelus, Jean, *Peindre à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1991

Conan, Michel (éd.), *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, Paris, Hazan, 1997

De Vaultier, Claudine, «La recherche d'un palais pour l'Assemblée nationale», in *Les architectes de la liberté. Catalogue d'exposition*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1989,

- Etlin, Richard, «Architecture and the Festival of Federation, Paris, 1790», *Architectural History*, vol.18, 1975, pp. 23-42; pp. 102-108
- Id., *The Architecture of death: the Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, MIT Press, 1984
- Id., *Symbolic space: French Enlightenment Architecture and its Legacy*, Chicago, University of Chicago Press, 1994
- Fichet, François, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruxelles-Liège, Mardaga, 1979
- Fierro, Alfred, *Histoire et Dictionnaire de Paris*, Paris, Robert Laffont, 1996
- Gambi, Lucio *La città da immagine simbolica a proiezione urbanistica*, in *Storia d'Italia*. VI, *Atlante*, Torino, Einaudi, 1976, p. 217-422
- Gambutì, Alessandro, *Dibattito sull'architettura nel Settecento europeo*, Firenze, Alinea editrice, 1981
- German, Georg, *Vitruve et le Vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne, Presse polytechnique et universitaire romandes, 1991
- Graf, Hermann, *Bibliographie zum Problem der Proportionen: Literatur über Proportionen, Mass und Zahl in Architektur, bildender Kunst und Natur*, Speyer, Pfälzische, 1958
- Gretton, Tom «The Place of the King in the City: Urban Morphology in Ancien Régime France», *Art History*, London, vol. 23, n. 3, Sept. 2000
- Gusdorf, George, «Ville, campagne, jardins», in Id., *Naissance de la connaissance romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976, pp. 359-396
- Harouel, Jean-Louis, *L'embellissement des villes: l'urbanisme français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Picard, 1993
- Id., «Les fonctions de l'alignement dans l'urbanisme des Lumières», *Dix-huitième siècle*, n. 9, 1977, pp.135-150
- Id., *Histoire de l'expropriation*, Paris, PUF, 2000
- Harsey, George L., *Pythagorean Palaces: Magic and Architecture in the Italian Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1976
- Hauteœur, Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, Picard, 1943-1957
- Id., *Les jardins des dieux et des hommes*, Paris, Hachette, 1959
- Herrmann, Wolfgang, *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, London, A. Zwemmer, 1985
- Honour, Hugh, *Neo-classicism*, London, Penguin books, 1968
- Jourdan, Annie, *Les monuments de la Révolution française: le discours des images dans l'espace parisien. 1789-1804*, Amsterdam, Academisch proefschrift, 1993
- Id., *Les monuments de la Révolution. 1770-1804. Une histoire de représentation*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997
- Koenigsberger, Dorothy, *Renaissance Man and creative Thinking: a History of Concepts of Harmony (1400-1700)*, Hassocks, Harvester Press, 1979
- Kruff, Hanno-Walter, *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*, München, C.H. Beck, 1985 (ed. it. *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988)

- Laubin, Carl - Watkin, David, *The Poetry of Art and Architecture*, Philip Wilson Publishers, London, 2007
- Lavedan, Pierre, *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes*, Paris, H. Laurens, 1941
- Id., *Nouvelle histoire de Paris. Histoire de l'urbanisme à Paris*, Paris, Hachette, 1975
- Leith, James, *Space and Revolution: Projects for Monuments, Squares and public Buildings in France, 1789-1799*, Kingston (Canada), McGill-Queen's University Press, 1991
- Le Moël, Michel (dir.), *L'urbanisme parisien au siècle des Lumières*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1997
- Les architectes de la liberté. Catalogue d'exposition*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1989
- Mae, Mathieu, *Pierre Patte, sa vie et son œuvre*, Paris, Alcan, 1940
- Mallgrave, Harry Francis, *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005
- Marconi, Paolo – Fiore, Francesco Paolo – Valeriani, Enrico, *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni editore, 1973
- Mosser, Monique – Teyssot, George (dir.), *Histoire des jardins: de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991
- von Naredi-Reiner, Paul, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln, DuMont, 1982
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie, «*Les Prix de Rome*»: *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1984
- Id., *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès, 1989
- Picon, Antoine, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1988
- Id., *L'invention de l'ingénieur moderne: l'École des ponts et chaussées (1747-1815)*, Paris, Presses de l'École nationale des ponts et chaussées, 1992
- Praz, Mario, *Gusto neoclassico*, Firenze, Sansoni, 1940
- Rosenau, Helen, *The Ideal City in its Architectural Evolution*, London, Routledge, 1959
- Id., «The Engravings of the Grand Prix of the French Academy of Architecture», *Architectural History*, n. 3, 1960, pp. 15-180
- Id., *Social Purpose in Architecture. Paris and London compared. 1760-1800*, London, Studio Vista, 1970
- Scholfield, Peter Hugh, *The Theory of Proportion in Architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958
- Sica, Paolo, *Storia dell'urbanistica. Il Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1976
- Spagnoli, Lorenzo, *Storia dell'urbanistica moderna*, Bologna, Zanichelli, 2008
- Summerson, John, *The classical Language of Architecture*, London, British broadcasting corporation, 1963
- Id., *The Architecture of the Eighteenth Century*, London, Thames and Hudson, 1986
- Szambien, Werner, *Les projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1986

- Id., *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*, Paris, Picard, 1986
- Id., «Les architectes parisiens à l'époque révolutionnaire», *Revue de l'Art*, n. 83, 1989, pp. 36-50.
- Tafuri, Manfredo, *Teoria e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968
- Ugo, Vittorio (a cura di), *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, Bari, Dedalo, 1990
- Vérin, Hélène, *La gloire des ingénieurs: l'intelligence technique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Michel, 1993
- Vidler, Anthony, *The Writing of the Walls: architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1987
- Vossen, Franz, «Architecture et espace urbain au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Annales E.S.C.*, n. 4, 1950, pp. 440-447
- Watkin, David, *A History of Western Architecture*, Watson-Guipill Publications, New York, 2005
- Wiebenson, Dora, «'L'Architecture Terrible' and the 'Jardin Anglo-Chinois'», *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 27, n. 2, 1968, pp. 136-139
- Id., «The Two Domes of the Halle au Blé», *The Art Bulletin*, n. 55, 1973, pp. 167-188
- Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Warburg Institute, 1949

### 3. Studi sull'utopia e la città ideale

- Abensour, Miguel, «Les procès de Maîtres-Rêveurs», in *Libre*, n. 4, Petit Bibliothèque Payot, 1978, pp. 207-230
- Alexander, Peter – Gill, Roger (ed.), *Utopias*, London, Duckworth, 1984
- Ansart, Guillaume, *Réflexion utopique et pratique romanesque au siècle des Lumières. Prévost, Rousseau, Sade*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999
- Baccolini, Raffaella – Fortunati, Vita – Minerva, Nadia (a cura di), *Viaggi in Utopia*, Ravenna, Longo Editore, 1996
- Baczko, Bronislaw, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978
- Id. «Utopia», in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, vol. 14, 1981, pp. 856-920
- Id., *Les imaginaires sociaux*, Paris, Payot, 1984
- Baldini, Massimo, *Il linguaggio delle utopie. Utopia e ideologia: una rilettura epistemologica*, Roma, Edizioni Studium, 1974
- Bartollommei, Sergio, *Illuminismo e utopia. Temi e progetti utopici nella cultura francese (1676-1788)*, Milano, Il Saggiatore, 1978
- Benrekassa, George, *Le concentrique et l'excentrique, marges des Lumières*, Paris, Payot, 1980
- Bloch, Ernst, *Geist der Utopie*, München, Duncker & Humblot, 1918 (ed. it. *Spirito dell'utopia*, Milano, Sansoni, 2004)
- Id., *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1953-1959 (ed. it. *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994)
- Bravo, Gian Maria, «La città della politica e la politica delle città», in Consarelli, Bruna (a cura di),

- Gli spazi immaginati. III giornata di studio «Figure dello spazio, politica e società». Firenze, 5 dicembre 2003*, Firenze, Firenze University Press, 2005, pp. 9-22
- Buber, Martin, *Pfade in Utopia: Über Gemeinschaft und deren Verwirklichung*, Heidelberg, Schneider, 1950 (ed. it. *Sentieri in Utopia*, Milano, Rizzoli, 1967)
- Cattarinussi, Bernardo, *Utopia e società*, Milano, Angeli, 1976
- Charara, Youmna, *Roman et politique. Approche sérielle et inter-textuelle du roman des Lumières*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004
- Chirpaz, François, *Raison et déraison de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 1999
- Choay, Françoise, *L'urbanisme. Utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965
- Id., *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1980
- Cioran, Emil Michel, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960
- Cioranescu, Alexandre, *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, Gallimard, 1972
- Claeys, Gregory (ed.), *Utopias of the British Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994
- Colombo, Arrigo (a cura di), *Utopia e distopia*, Milano, F. Angeli, 1987
- Id., *L'utopia. Rifondazione di un'idea di storia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1997
- Comparato, Vittor Ivo, *Utopia*, Bologna, Il Mulino, 2005
- Davis, James C., *Utopia and the ideal society. A study of english utopian writing. 1516-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981
- De Boni, Claudio, *Uguali e felici. Utopie francesi del secondo Settecento*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1986
- Dilas-Rocherieux, Yolène, *L'utopie ou la mémoire du futur. De Thomas More à Lenin, le rêve éternel d'une autre société*, Paris, Robert Laffont, 2000
- Dubois, Claude Gilbert, «De la première 'Utopie' à 'la première Utopie française'. Bibliographie et réflexions sur la création utopique au XVII<sup>e</sup> siècle», *Répertoire analytique de la littérature française*, n. 2, 1970, pp. 7-25
- Duveau, Georges, *Sociologie de l'utopie et autres essais*, Paris, PUF, 1961
- Eaton, Ruth, *Ideal Cities: Utopianism and the (un)built Environment*, New York, Thames and Hudson, 2002
- Elliot, Robert C., *The Shape of Utopia*, Chicago, University of Chicago Press, 1970
- Fausett, David, *Writing the New World. Imaginary Voyages and Utopias of the Great Southern Land*, Syracuse - New York, Syracuse University Press, 1993
- Firpo, Luigi, «L'utopismo», in Id. (a cura di), *Storia delle idee politiche economiche e sociali*, Torino, Utet, vol. III, *Umanesimo e Rinascimento*, 1987, pp. 811-888
- Id., «Appunti sui caratteri dell'utopismo», in Matteucci, Nicola (a cura di), *L'utopia e le sue forme*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 11-27
- Fortunati, Vita – Minerva, Nadia (ed.), *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto. Atti del convegno internazionale di Bagni di Lucca. 12-14 settembre 1990*, Ravenna, Longo Editore, 1992
- Fortunati, Vita, *La letteratura utopica inglese: morfologia e grammatica di un genere letterario*, Ravenna, Longo Editore, 1979

- Id. - Spinozzi, Paola (ed.), *Vite di Utopia*, Ravenna, Longo Editore, 2000
- Id. - Trousson, Raymond, *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Éditions Champion, 2000
- Francastel, Pierre, *Utopies et institutions au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le pragmatisme des Lumières*, Paris-La Haye, Mouton & Co, 1968
- Fregna, Roberto, *Le città di utopia*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1987
- Goldie, Mark, «Obligation, Utopia and Their Historical Context», *The Historical Journal*, vol. 26, n.3, 1983, pp. 727-746
- Gove, Philip Babcock, *The Imaginary Voyage in Prose Fiction. A History of Its Criticism and Guide for Its Study, with an Annotated Check List of 215 Imaginary Voyages from 1700 to 1800*, New York, Columbia University Press, 1941
- Grassi, Giacomo, *Utopia morale e utopia politica*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1980
- Hartig, Irmgard – Soboul, Albert, «Notes pour une histoire de l'utopie en France au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Annales historique de la Révolution française*, n. 224, 1976, pp. 161-179
- Haschack, Paul G., *Utopian/Dystopian Literature. A Bibliography of Literary Criticism*, New York-London, The Scarecrow Press, 1994
- Hudde, Hinrich – Kuon, Peter (éd.), *De l'utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions. Acte du colloque d'Erlangen. 16-18 octobre 1986*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988
- Imbroscio, Carmelina, *Requiem pour utopie? Tendances auto-destructives du paradigme utopique*, Pisa, Libreria Goliardica, 1986
- Krauss, Werner, *Reise nach Utopia*, Berlin, Rütten & Loening, 1964
- Id., «Quelques remarques sur le roman utopique au XVIII<sup>e</sup> siècle», in AA.VV., *Roman et Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Sociales, 1970
- Kruft, Hanno-Walter, *Städte in Utopia. Die Idealstadt von 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*, München, C.H. Beck, 1989 (ed. it., *Le città utopiche. La città ideale dal XV al XVIII secolo fra utopia e realtà*, Roma-Bari, Laterza, 1990)
- Kumar, Krishan, *Utopianism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991
- Id., *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford, Basil Blackwell, 1987
- Id., «Aspects of the Western Utopian Tradition», *History of the Human Sciences*, vol. 16, feb. 2003, pp. 63-77
- Lacroix, Jean-Yves, *L'utopie. Philosophie de la Nouvelle Terre*, Paris, Bordas, 1994
- Lalande, André «Utopia», in Id., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1997 (1<sup>o</sup> ed. 1926), pp. 1178-1181
- Laplantine, François, *Les trois voix de l'imaginaire. Le Messianisme, la Possession, l'Utopie. Étude Ethnopsychiatrique*, Paris, Éditions Universitaires, 1974
- Lapouge, Gille, *Utopie et civilisations*, Paris, Librairie Weber, 1973
- Levitas, Ruth, *The Concept of Utopia*, New-York-London, 1990
- Lewis, Arthur O. – Saccaro del Buffa, Giuseppa (ed.), *Utopia e modernità*, Roma, Gangemi editore, 1989
- Maffey, Aldo, *L'utopia della ragione*, Napoli, Bibliopolis, 1987
- Mannheim, Karl, *Ideologie und Utopie*, Bonn, F. Cohen, 1929 (ed. it. *Ideologia e utopia*, Bologna, Il

- Mulino, 1957)
- Manuel, Frank E. (ed.), *Utopias and Utopian Thought*, Boston, Houghton Mifflin, 1966
- Id. – Manuel Fritz P., *Utopian Thought in the Western World*, Oxford, Blackwell, 1979
- Marcuse, Herbert, *Das Ende der Utopie*, Berlin, Verlag Peter von Maikowski, 1967 (ed. it. *La fine dell'utopia*, Bari, Laterza 1968)
- Id., *Eros and Civilization: a philosophical Inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press, 1955
- Marin, Louis, *Utopiques. Jeux d'espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973
- Marouby, Christian, *Utopie et primitivisme. Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Paris, Seuil, 1990
- Mattelart, Armand, *Histoire de l'utopie planétaire: de la cité prophétique à la société globale*, Paris, Éditions la Découverte, 1999
- Matteucci, Nicola (a cura di), *L'utopia e le sue forme*, Bologna, Il Mulino, 1982
- McClung, William Alexander, «Dialectics of Literary Cities», *Journal of Architectural Education*, vol. 41, n. 3, 1988, pp. 33-37
- Messac, Régis, *Esquisse d'une Chrono-Bibliographie des Utopies*, Lausanne, Club Futopia, 1962
- Minerva, Nadia (a cura di), *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto. Atti del convegno internazionale di Bagni di Lucca 12-14 settembre 1990*, Ravenna, Longo Editore, 1992
- Id., *Utopia e... Amici e nemici del genere utopico nella letteratura francese*, Ravenna, Longo Editore, 1995
- Mucchielli, Roger, *Le mythe de la cité idéale*, Paris, PUF, 1960
- Mumford, Lewis, *Story of Utopia*, New York, Boni & Liveright, 1922
- Negley, Glenn, *Utopian Literature. A Bibliography with a Supplementary Listing of Works Influential in Utopian Thought*, Lawrence, Regents Press of Kansas, 1977
- Olson, Theodore, *Millennialism, Utopianism and Progress*, Toronto, University of Toronto, 1982
- Petruciani, Alberto, *La finzione e la persuasione. L'utopia come genere letterario*, Roma, Bulzoni Editore, 1983
- Racault, Jean-Michel, *L'utopie narrative en France et en Angleterre. 1675-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991
- Id., *Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003
- Ricœur, Paul, *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press, 1986
- Rihs, Charles, *Les philosophes utopistes. Le mythe de la cité communautaire en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Marcel Rivière, 1970
- Ruyer, Raymond, *L'utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950
- Sargent, Lyman Tower, *British and American Utopian Literature, 1516-1985. An Annotated, Chronological Bibliography*, New York-London, Garland Publishing, 1988
- Schulte Herbrüggen, Hubertus, *Utopie und Anti-Utopie: von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*, Bochum-Langendreer, Pöppinghaus, 1960
- Servier, Jean, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1967

- Trousson, Raymond, «Utopie et roman utopique», *Revue des sciences humaines. L'utopie*, n. 155, vol. 3, 1974, pp. 367-378
- Id., *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1975
- Id., *D'utopie et d'utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998
- Venturi, Franco, *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1970
- Verra, Valerio, «Utopia», in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondato da Giuseppe Treccani, vol. VII, 1984, pp. 988-1006
- Versins, Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1972
- Wunenburger, Jean-Jacques, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, Éditions universitaires, 1979

#### **4. L'Illuminismo: teoria della conoscenza, arte, estetica, tempo e natura**

- Audidière, Sophie – Bourdin, Jean-Claude – Lardic, Jean-Marie – Markovits, Francine – Zarka, Yves-Charles (éd.), *Matérialistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle. La Maitre, Helvétius, d'Holbach*, Paris, PUF, 2006
- Baczko, Bronislaw, «L'utopie et l'idée de l'histoire-progrès», *Revue des sciences humaines. L'utopie*, n. 155, vol. 3, pp. 473-491
- Becq, Ann, *Aspects du discours matérialiste en France autour de 1770*, Paris, Touzot, 1981
- Id., *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814*, Pisa, Pacini, 1984
- Bloch, Olivier (dir.), *Le matérialisme du XVIII<sup>e</sup> siècle et la Littérature clandestine*, Paris, Vrin, 1982
- Id., *Le matérialisme*, Paris, PUF, 1985
- Bouretz, Pierre, «Progrès», in Ory, Pascal, *Nouvelle histoire des idées politiques*, Paris, Hachette, 1987
- Brunetière, Ferdinand, «La formation de l'idée de progrès au XVIII<sup>e</sup> siècle», in Id., *Études critiques de la littérature françaises*, vol. 6, Paris, Hachette, 1893, pp. 183-250
- Bury, John B., *The Idea of Progress: an Inquiry into its Origins and Growth*, New York, MacMillan, 1920
- Chouillet, Jacques, *La formation des idées esthétiques de Diderot: 1745-1763*, Paris, A. Colin, 1973
- Id., *Esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974
- Dagen, Jean, *L'Histoire de l'esprit humain dans la pensée française, de Fontenelle à Condorcet*, Paris, Klincksieck, 1977
- Delvaile, Jules, *Essai sur l'histoire de l'idée de progrès jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Félix Alcan, 1910
- Diderot, les beaux-arts et la musique: actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence, décembre 1984*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986
- Ehrard, Jean, *L'idée de Nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963
- Franzini, Elio, «Il gusto in Francia dal Gran Secolo alla Rivoluzione», in Russo, Luigi (ed.), *Il*



- Gusto. *Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2000, pp. 35-77
- Givole, Sergio, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1988
- Grell, Chantal, *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France (1680-1789)*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1995
- Hubert, René, «Essai sur l'histoire de l'idée de progrès», *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, vol. 3, 1935, pp. 1-32
- Hutchinson, Ross, *Locke in France. 1688-1734*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991
- Lavezzi, Elisabeth, *Diderot et la littérature d'art*, Orléans, Paradigme, 2007
- Lotterie, Florence, *Progrès et perfectibilité: un dilemme des Lumières françaises. (1755-1814)*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2006
- Mauzi, Robert, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1960
- Modica, Massimo, *Il sistema delle arti, Batteux et Diderot*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1987
- Id., *L'estetica di Diderot*, Roma, A. Pellicani, 1997
- Molbjerg, Hans, *Aspects de l'esthétique de Diderot*, Kobenhavn, J.H. Schultz Forlag, 1964
- Niderst, Alain, «Esthétique et matérialisme à la fin du siècle», *Dix-huitième siècle*, n. 24, 1994, pp. 189-197
- Nisbet, Robert, *History of the idea of progress*, London, Heinemann, 1980
- Olson, Theodore, *Millennialism, utopianism and progress*, Toronto, University of Toronto, 1982
- Quintili, Paolo, *La pensée critique de Diderot. Matérialisme et poésie à l'âge de l'Encyclopédie*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000
- Id., *Matérialismes et Lumières. Philosophies de la vie, autour de Diderot et de quelques autres. 1706-1789*, Paris, Honoré Champion Éditeurs, 2009
- Rouvillois, Frédéric, *L'invention du progrès: aux origines de la pensée totalitaire. 1680-1730*, Paris, Éd. Kimé, 1996
- Schøsler, Jørn, *John Locke et les philosophes français. La critique des idées innées en France au dix-huitième siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1997
- Id., «Essai sur l'entendement de Locke et la lutte philosophique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle: l'histoire de traductions, des éditions et de la diffusion journalistique 1688-1742», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n. 4, 2001, pp. 1-259
- Sejten, Anne Elisabeth, *Diderot ou le défi esthétique: les écrits de jeunesse 1746-1751*, Paris, J. Vrin, 1999
- Spadafora, David, *The Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain*, New Haven, Yale University Press, 1990
- Starobinski, Jean, *Jean-Jaques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Plon, 1957
- Id., *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991
- Id., *L'invention de la liberté. 1700-1798*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1964
- Yolton, John W., *Locke and French Materialism*, Oxford, Clarendon, 1991

## 5. Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux

- Aureli, Pier Vittorio, «Architecture as a State of Exception», in Id., *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 141-176
- Chouquer, Gérard - Daumas, Jean-Claude (éd.), *Autour de Ledoux: architecture, ville et utopie: actes du colloque international à la Saline royale d'Arc-et-Senans, le 25, 26 et 27 octobre 2006*, Besançon, Presse Universitaire de Franche-Comté, 2008
- Christ, Yvan - Schein, Ionel, *L'œuvre et les rêves de Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, Chêne, 1971
- Collin, George R., «The Visionary Tradition in Architecture», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series*, vol. 26, n. 8, apr. 1968, pp. 310-321
- Conard, Serge, «Aux sources de l'architecture parlante, l'archéologie mystique de C.-N. Ledoux», in AA.VV., *Piranesi e la cultura antiquaria: gli antecedenti e il contesto*, Roma, 1979, pp. 231-257
- Didier, Béatrice, «Ledoux écrivain», in AA.VV., *Soufflot et l'architecture des Lumières*, cit., pp. 252-259
- Gallet, Michel, «Le salon de l'Hôtel d'Uzès», *Bulletin du Musée Carnavalet*, n. 2, 1969, pp. 3-22
- Id., «La jeunesse de Ledoux», *Gazette des Beaux-Arts*, n. 75, février 1970, pp. 65-92
- Id., «Ledoux et sa clientèle parisienne», *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*, 1974-1975, pp. 131-173
- Id., *Claude-Nicolas Ledoux. (1736-1806)*, Paris, Picard, 1980
- Id., *Les architectes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995
- Kaufmann, Emil, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Wien, Passer, 1933 (ed. it. *Da Ledoux a Le Corbusier*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1973)
- Id., «Claude-Nicolas Ledoux. A Pioneer of Modern Architecture in the Eighteenth Century», *Parnassus*, vol. 8, n. 5, 1936, pp. 16-18
- Id., «Étienne-Louis Boullée», *The Art Bulletin*, vol. 21, n. 3, Sept. 1939, pp. 213-227
- Id., *Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1952 (ed. it. *Tre architetti rivoluzionari. Boullée-Ledoux-Lequeu*, Milano, Franco Angeli Editore, 1976)
- Lee, Paula Y., «Standing on the Shoulder of Giants: Boullée's "Atlas" Facade for the Bibliothèque du Roi», *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 57, n. 4, dec. 1998, pp. 404-431
- Madec, Philippe, *Boullée*, Paris, Hazan, 1986
- Massounie, Dominique – Rabreau, Daniel (éd.), *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français; suivi de Étienne-Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2006
- Mosser, Monique – Rabreau, Daniel, «Nature et architecture parlante: Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières», in AA.VV., *Soufflot et l'architecture des Lumières*, cit., pp. 222-239
- Id. «Paris 1778: l'architecture en question», *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier Frères, n. 11, 1979, pp. 141-169
- Ozouf, Mona, «Architecture et urbanisme: l'image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux», *Annales E.S.C.*, vol. 21, n. 6, nov.-dic. 1966
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799). De l'architecture classique à*

- l'architecture révolutionnaire*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1969
- Id., *Étienne-Louis Boullée*, Paris, Flammarion, 1994
- Id., «De nova stella anni 1784», *Revue de l'art*, Paris, n. 58-59, 1983, pp. 75-84
- Rabreau, Daniel, *Claude Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux, William Blake & Co, 2000
- Id., *La saline royale d'Arc-et-Senans: un monument industriel, allégorie des Lumières*, Paris, Belin-Hersher, 2002
- Rittaud-Hutinet, Jacques, *La vision d'un futur: Ledoux et ses théâtres*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1982
- Id., *Claude-Nicolas Ledoux: créations et projets*, Châtillon-sur-Chalaronne, Éditions de Taillanderie, 2007
- Rosenau, Helen, «Claude Nicolas Ledoux», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 88, n.520, 1946, pp. 162-168
- Id., «Boullée, architect-philosopher: 1728-1799», *The architectural review*, London, June 1952, pp. 397-402
- Id., «Boullée and Ledoux as town-planners. A re-assessment», *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, vol. 63, 1964, pp. 173-190
- Vidler, Anthony, «Researching Revolutionary Architecture», *Journal of Architectural Education*, vol. 44, n. 4, aug. 1991, pp. 206-210
- Id., *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge, Massachusetts-London, MIT Press, 1990
- Id., *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the Era of the French Revolution*, Basel, Birkhäuser, 2006
- Vogt, Adolf Max, *Boullées Newton-Denkaml*, Basel, Birkhäuser, 1969
- Id., «Orwell's "Nineteen Eighty-Four" and Etienne-Louis Boullée's Draft of 1784», *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 43, n. 1, 1984, pp. 60-64